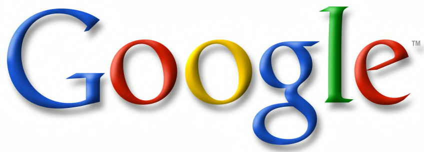
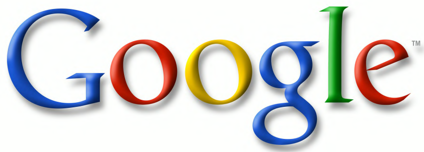
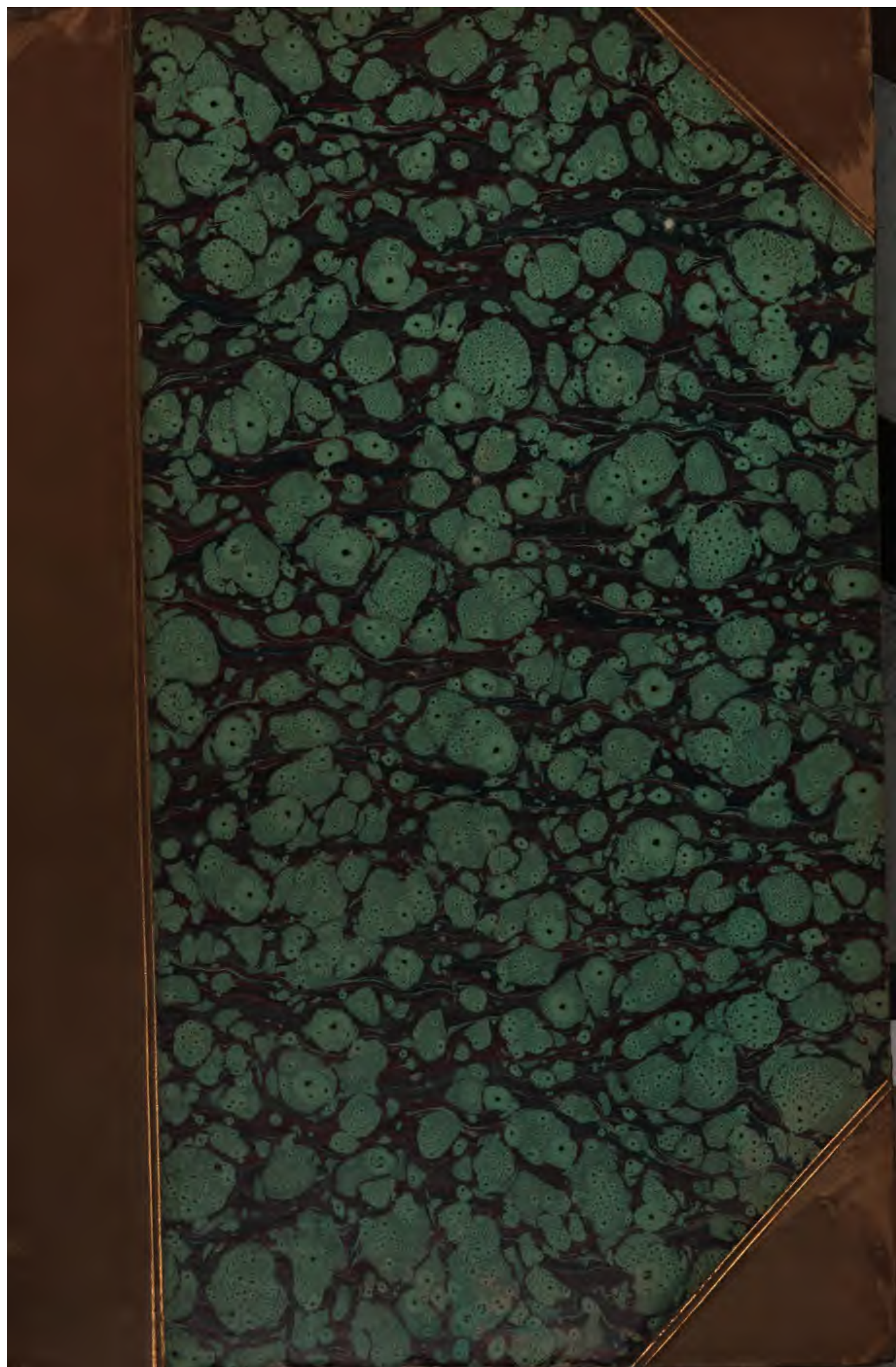
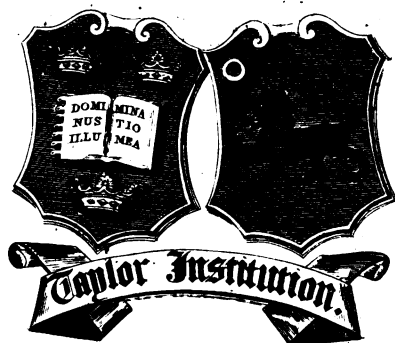







DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA
Taylor Institution.



Leitfaden

in der

Rhythmik und Metrik.

Leitfaden

in der

Rhythmik und Metrik

der

classischen Sprachen für Schulen.

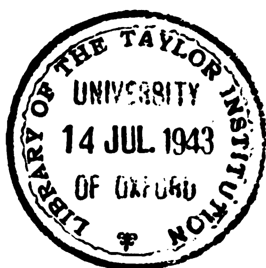
Mit einem Anhange

enthaltend die lyrischen Partien im Ajax und in der Antigone des Sophokles mit rhythmischen Schemen und Commentar.

Von

Dr. J. H. Heinrich Schmidt.

Leipzig
F. C. W. Vogel.
1869.


LIBRARY OF THE TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
14 JUL. 1943
OF OXFORD

Vorwort.

Der vorliegende Leitfaden in der Rhythmik und Metrik, den ich hiermit der Oeffentlichkeit übergebe, enthält einen möglichst kurz und knapp gehaltenen Umriss derjenigen elementaren Theile meines Systemes, deren Darstellung den Zwecken der Schule angemessen ist, nicht über ihre Aufgaben hinausgeht und auf die Bildung der heranwachsenden Jugend, bei gehöriger Handhabung, nicht ohne heilsamen Einfluss sein kann. Nachdem bereits der erste Theil meines grösseren Werkes („Die Kunstformen der griechischen Poesie und ihre Bedeutung“) unter dem Titel „Die Eurhythmie in den Chorgesängen der Griechen“ in demselben Verlage erschienen ist, ist den Lesern dieses Buches in dem gegenwärtigen Leitfaden Gelegenheit geboten, wenigstens in einigen allgemeinen Zügen auch die nothwendigsten anderen Seiten meines Systemes kennen zu lernen. Ich hoffe, dass die Zahl der Freunde meines Systemes sich durch diese Arbeit vermehren wird. Freilich ist auch so erst der bei weitem geringste Theil desselben veröffentlicht, und wie in einem Leitfaden nicht gefordert werden kann, das neu Hinzugekommene wenig wissenschaftlich begründet und belegt; doch hoffe ich, wird die innere Wahrscheinlichkeit der aufgestellten Sätze, dann aber die Proben praktischer Anwendung in den angefügten Texten des Sophokles, hierfür hinreichend entschädigen. Ich darf behaupten, dass mein System sich viel näher an die metrischen Traditionen anschliesst, als z. B. das von Westphal. Wenn der letztere Gelehrte, vor dessen Forschungen ich den höchsten Respect besitze, und von dem ich sehr viel gelernt habe, jetzt eine metrische Pause

mitten im Verse für zulässig erachtet und häufig anwendet; wenn er die Dochmien aus zwei gleich langen Takten bestehen lässt, wenn er dactylische Tripodien nach Belieben in Tetrapodien verwandelt u. dgl. mehr, so wird jeder Leser meines Buches sogleich erkennen, dass ich in diesen und anderen Cardinalpunkten mich streng an die überlieferten Lehrsätze halte, aus keinem andern Grunde, als weil sie Sinn haben, eine rationelle Erklärung der Thatsachen zulassen und zugleich unserer Willkühr die strengsten Schranken ziehen. In anderen Punkten, worin die alten Metriker sich gegenseitig widerlegen und worin niemand eine feste Basis kannte, wird man begreiflich finden, dass ich meinen eigenen Weg gegangen bin. Meistens aber hat meine Untersuchung da Licht zu bringen gesucht, wo die alten Metriker schweigen. Es unterliegt nämlich keinem Zweifel, dass sie, wie die alten Rhythmiker über philosophische Speculationen, meist ins Leere hinein und andererseits über eine rein äusserliche Auffassung und die Registrirung langer und kurzer Silben nicht hinausgekommen sind. Diese Aufzählungen können meistens in Kraft bleiben, sind aber ohne wissenschaftlichen Werth.

Ich habe in der „Eurhythmie“ den strengen und schönen Periodenbau der antiken Strophen nachgewiesen. Ein solcher Periodenbau steht mit keinen Ueberlieferungen der alten Grammatiker in Widerspruch; ja diese selbst haben eine Ahnung davon gehabt, vermochten aber nicht über diese Ahnung hinaus zu festen Resultaten zu gelangen. Ist nun ein so schöner Periodenbau gefunden, ist dessen rhythmischer, musikalischer und orchestischer Sinn nachgewiesen, wie ich denke es nachgewiesen zu haben: wer will etwas hiergegen einwenden? Warum sollte man entschieden Unordnung, Unklarheit, Zwecklosigkeit, ja Unschönheit suchen, wo lichtvolle Ordnung, Zweckdienlichkeit und Schönheit gefunden ist? Kein Freund wahrer Wissenschaft wird solchen Grundsätzen huldigen; und gewiss, das Zeitalter der docta

obscuritas ist für immer dahin. Aber man wird die dringende Forderung aufstellen, dass die in einem Theile gefundene Ordnung keine neue Unordnung in anderen Theilen der Wissenschaft bedinge. Ich erkenne nicht nur diese Forderung an, sondern eine weit höhere, strengere und dringendere. Die in einem Theile erkannte Ordnung muss nämlich auch in den anderen Theilen der Wissenschaft strengere Ordnung, als bisher bekannt war, erkennen lassen; das einmal angezündete Licht der Wahrheit muss aus sich selbst immer heller brennen, immer neues Licht erzeugen, wo bisher Finsterniss war. Und dieses habe ich in einem kurzen Zeitraume in einem Masse erfahren, dass ich oft den Augen nicht traute wegen der immer neuen Erscheinungen, die sich darboten. Mein Verdienst ist wahrlich ein sehr geringes; es bedurfte keines grossen Scharfsinnes, nachdem einmal einige richtige Anschauungen geleitet hatten, immer tiefer in das Wesen der antiken rhythmischen Compositionen einzudringen, nur galt es, die Augen nicht verschlossen zu halten, nur musste unverdrossen das Reich der Thatsachen erforscht werden, um diese selbst sprechen zu lassen und von ihnen allein zu lernen. Es galt, in hohem Masse der Speculation zu entsagen, überall aber aus der Menge der Erscheinungen das Gesetzliche herauszufinden und die Bedeutung der Formen zu erkennen.

Was nun in der Eurhythmie bereits dargestellt ist, das ist äusserst zusammengezogen wieder im Leitfaden zu finden. Gerne habe ich mich an dieselben Beispiele gehalten, wenigstens da, wo durch neue Beispiele kein neues Licht geboten wird. Um z. B. die Ictenverhältnisse in mehrsilbigen Wörtern zu zeigen, brauchte man doch wahrlich nicht lange zu suchen, sondern jedes mehrsilbige Wort genügte dem Zwecke. Wozu aber lauter neue Beispiele? Ich glaubte vielmehr, es würde von Nutzen sein, möglichst wenig auch formell zu ändern. Hinzugekommen ist aber viel Neues. Im Leitfaden zuerst sind die Typen besprochen, sind die Hauptformen

der rhythmischen Sätze (κῶλα) und der Verse (μέτρα, στίχοι) angeführt, ist das Wesen der Cäsur, des Verses u. s. w. erläutert und vieles andere, was aufzuzählen von geringem Nutzen sein würde.

Der Philologe wird freilich eine ausführlichere und genauere Aufzählung der Sätze und Verse vermissen; aber das Buch ist für Schulen bestimmt und für diese ist mehr als reichlich gegeben worden. Der Gelehrte möge sich nun ebenfalls vorläufig an dem Gegebenen genügen lassen; weitere Belehrung findet er in den Texten der Eurhythmie und des Leitfadens. Nur kann ich nicht unterlassen, vor der Klippe zu warnen, nach den Theorien der erwähnten beiden Bände selbständig an dramatische Texte zu gehen. Jeder, der dies versuchte, würde denselben dornenvollen Weg noch einmal zu wandeln haben, den ich zurückgelegt. Es wäre die gesammte lyrische und dramatische Literatur zu verarbeiten, eine Arbeit, wovon man mir glauben wird, dass sie eine ungeheure ist. Wie oft habe ich auch an kritisch gut überlieferten Strophen verzweifeln müssen, bis ich gerade da, wo finstere Nacht zu sein schien, ein neues unverhofftes Licht fand. Es wurde eine Constituirung versucht und eine Erklärung der Thatsachen; das Gefundene musste wieder fast durch die ganze Literatur verfolgt werden. Wie oft musste ich eine gefasste Ansicht widerlegt finden, bis aus scheinbaren Widersprüchen eine neue Harmonie hervorklang! Und wie viel schwieriger war nun die Arbeit, wo die handschriftliche Ueberlieferung eine verdorbene war! Doch wozu dem Leser ein Bild der Mühe und Arbeit entwerfen? Ist doch der Zweck meiner Bestrebungen, die Wege zu ebnen, leicht und angenehm zu machen: also keine trüben Bilder vor die Augen gestellt! Wo aber der vorliegende Leitfaden auf Schulen eingeführt wird, da darf man keine anderen Tragödien lesen, als deren Texte gegeben sind. Inzwischen schreitet die Ausarbeitung des zweiten Bandes der Kunstformen ins Reine möglichst

rasch vor, und vor Ablauf des Jahres 1869 werden auch sämmtliche lyrischen Texte aus Sophokles und Aristophanes den Freunden meines Systemes zugänglich sein.

Ich habe in dem Vorworte zur „Eurhythmie“ bereits einige Andeutungen über den Plan des ganzen Hauptwerkes gegeben. Hier erlaube ich mir nun etwas Näheres über den zweiten Band, der neben den erwähnten Texten den schwierigsten und vielleicht wichtigsten Theil meines ganzen Systemes, nämlich die „Compositionslehre“, enthalten wird, mitzutheilen. Ich denke in demselben die Typenlehre nicht weiter zu behandeln, sie ist vorläufig genügend im Leitfaden dargestellt, eine genauere Begründung und ausführlichere Darstellung wird aber in den weiteren Theilen des Hauptwerkes nicht versäumt werden.

Die „Compositionslehre“, in dem Sinne, wie ich sie in den rhythmischen Schöpfungen des Alterthums zur Anschauung bringen und behandeln werde, darf ich als eine ganz neue Disciplin ansprechen. Wenn man hie und da von der Composition der antiken Strophen gesprochen hat, so hat man damit gewisse äussere Erscheinungen gemeint, die von secundärem Werthe sind; zuweilen ist wohl einzelnes, in meine Disciplin Einschlagendes geahnt und ausgesprochen worden: aber auch nicht die ersten Rudimente eines Systemes liegen bis jetzt vor. Ich bekenne also, dass hier die schwierigste Aufgabe von allen zu lösen war. In wie weit es gelungen ist, das wird noch nicht so rasch entschieden werden können. Ueberall aber habe ich mich durch die positiven Thatsachen leiten lassen, und wenn man hie und da meine Erklärungen missbilligen wird, so hoffe ich um so zuversichtlicher, dass man wenigstens die Facta im grossen Ganzen anerkennen werde.

Nun zu einzelnen Andeutungen und Winken: denn weiter wird in dem beschränkten Raume der Vorrede nichts geboten werden können. Betrachten wir die Seite 71 des Leitfadens aufgeführten Formen der choreïschen Hexapodie.

Was ist ihr Sinn? Weshalb wechseln in den Chorliedern Metra wie

⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖,
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖,
⏑ ⋮ — ⏑ | ⌞ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖,
⏑ ⋮ ⌞ | ⌞ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖,
⏑ ⋮ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | ⌞ | — ⏑ | — ∧ ‖,
⏑ ⋮ — ⏑ | ⌞ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖

und manche andere mit einander? Die Antwort lautet: Jeder dieser Sätze hat ein eigenes rhythmisches Gepräge. Der Rhythmus des einen ist lebhaft, concitirt; der des andern schwer, ernst, ja melancholisch. Folglich hat jeder dieser Sätze eine beschränkte Anzahl rhythmischer Funktionen. Beginnt nun ein rhythmischer Gang mit concitirten Sätzen, so wird er durch ruhigere und gemessenere abgeschlossen. In den entstehenden Combinationen machen scharfe Contraste, ja nicht selten Dissonanzen sich bemerkbar, und diese müssen wieder zu einer befriedigenden Harmonie aufgelöst werden. Wie nun, wenn sich hierin eine allgemeine Gesetzlichkeit erkennen liesse (und sie lässt sich erkennen!), würden die Resultate als Phantasie zu bezeichnen sein? Ist nicht überall da wahre Wissenschaft, wo Folgerichtigkeit herrscht, wo die äussere Form den innern Sinn erkennen lässt? Und gefunden wurde diese Gesetzlichkeit, indem ich nur nach strengen metrischen und eurhythmischen Regeln die Strophen behandelte: ihre Composition zeigte sich so fast immer von selbst, obgleich auch durch ihre Resultate zuweilen der richtigere Schematismus der Strophen gefunden wurde. Ferner mit dem erkannten Sinn der Composition ging immer der des Textes Hand in Hand. Endlich liessen sich sogar nicht selten sichere Schlüsse auf die Tonreihen ziehen: es wurde offenbar, wo eine steigende, wo eine fallende, repetirte oder springende Tonreihe vorlag.

Doch, auf die Sätze zurückzukommen. Aus welchem Grunde sind z. B. logaödische Tetrapodien wie

— ⏑ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖,
— ⏑ | —⏑ ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖ u. s. w.

rhythmisch, solche wie

— ◡ | — ◡ | —͜ ◡ ◡ | —͜ ◡ ◡ ‖,
⊔ | ∟ | — ◡ | —͜ ◡ ◡ ‖ u. dgl. mehr

undenkbar? Also woher jene stereotypen Formen? Was ist ihr rhythmischer Sinn? Und weshalb werden andere Formen ausgeschlossen? Dies wieder beantwortet die Compositionslehre, die hier also § 22 des Leitfadens weiter ausführt und einen Theil des Amtes der alten Metrik übernimmt.

Aber weiter. In den rhythmischen Perioden haben diese und jene Sätze ihren bestimmten Platz. Diese Sätze pflegen zu schliessen, jene zu beginnen, diese eignen sich zu Mittelspielen, jene zu Nachspielen u. s. w., alles unter bestimmten Verhältnissen.

Dann dienen manche Formen der Sätze zu Ueberleitungen von einem Metrum ins andere. Manche andere kommen in bestimmten Verhältnissen vor, die hier nicht näher angegeben werden können. Hier gilt es wieder, Gesetz und Ordnung statt des Zufalles und der Regellosigkeit zu finden, immer aber den musikalischen Sinn im Auge zu behalten.

Wir gehen zu den Perioden über. Wozu hier stichische, dort repetirte, dort palinodische, dort antithetische Perioden? Auch hierin muss Zweck und Absicht erkannt werden. Und die Resultate sind keine vagen, sondern so sicher, wie sie in einer Wissenschaft, die keine reine Mathematik ist, nur sein können. Oder ist es Zufall, wenn z. B. bei Sophokles die Perioden der Standlieder dieselbe Ruhe und Gemessenheit zeigen, die der Inhalt des Textes hat; wenn schneidende Contraste in den kommatischen Gesängen sich offenbaren, ganz wie die Gefühle der Singenden sich in scharfen Gegensätzen bewegen; wenn die schönste Symmetrie in den Perioden der Hyporcheme herrscht, gemäss der Symmetrie, ohne welche lebhafte Tanzbewegungen undenkbar sind? Wer hier nichts als Zufall sieht, mit dem ist freilich über den Gegenstand gar nicht zu sprechen.

Aber auch der Bau der Strophe kann kein Chaos beliebig zusammengewürfelter Perioden sein. Selbst in dem ganzen Chorgesang muss rhythmisch-musikalische Einheit herrschen. Ja bei Aeschylus werden wir finden, dass alle lyrischen Partien der ganzen Orestie,, in einen Körper zusammengeschoben, auch eine innere Einheit bilden, und die Einheit im Einzeldrama ist erst untergeordneter Art. Doch, um bei letzterem stehen zu bleiben, wo wenige Worte wenigstens andeuten können: wir werden dort das Thema der Gesammtcomposition leicht erkennen; wir werden die Einleitung und den Schluss absondern; vor letzterem liegt die Vorkatastrophe, die Rückkehr in sanftere Weise (ins Thema besonders), und die Hauptkatastrophe. Wir werden die Uebergangsthemata, die Contraste u. s. w. unterscheiden lernen und schliesslich erkennen, dass wir vor einem rhythmisch-musikalischen Meisterwerke in der höchsten Bedeutung des Wortes stehen, das als herrliches Muster und Vorbild für alle Zeiten glänzen wird.

Doch genug hiervon! Auch so ist kaum die Hälfte meines Systemes abgeschlossen. Es gilt, in den Bau der Monodien einzudringen und das Wesen der Euripidischen Dichtung überhaupt; es gilt, in einem umfassenden und detaillirten Ueberblicke den ganzen äussern Formalismus der antiken Metrik vorzuführen. Dies bleibt den weiteren Bänden der Kunstformen vorbehalten, die ich möglichst rasch zu vollenden bestrebt sein werde. Freilich erforderte eine Arbeit, wie die erwähnte, viele Musse, die mir fehlt; doch hoffe ich, mit Gottes Segen, wenigstens so weit das Werk rasch zu vollenden, als im ursprünglichen Plane lag. Auch mein Verhältniss zur alten Tradition werde ich näher darlegen, so wie manches Andere, was sich gelegentlich ergeben hat, das aber vielleicht mehr anhangweise dargestellt werden muss.

Ich komme nun auf die Bedeutung des Leitfadens für die Schule zurück. Seine Einrichtung ist so getroffen, dass

der Lehrer in wenig Nebenstunden dem Schüler ein deutliches Bild wird entwerfen können. Aber schon in Ober-Tertia, wo mit der Lectüre lateinischer Dichter begonnen wird, muss sogleich der Hexameter rhythmisch erklärt werden. Der Schüler begreift eine solche Erklärung viel leichter, als die rein äusserliche. Es genügt, auf Ein deutsches Lied zu verweisen, damit der Schüler erkenne, was Vorder- und Nachsatz sei. Ferner, die Arndt'sche Fassung der Nibelungenstrophe gibt ihm den deutlichsten Begriff von der Bedeutung der Cäsur. Wozu nun die Erwähnung der Hermann'schen 16 Cäsuren? Allerdings, auf 16 Stellen im Hexameter kann ein Wort zu Ende sein, aber wozu das wissen? Muss derjenige, der eine prachtvolle Strophe des Sophokles rhythmisch würdigen will, wissen, auf wie viel Stellen in ihr und der Gegenstrophe zufällig ein Wort schliesst? Eben so wenig, als es von Nutzen ist, zu wissen, wie oft ein α, β, γ u. s. w. im Texte vorkommt. Wir sind über die Periode hinaus, wo man etwas zu leisten glaubte, wenn man z. B. französischen Grammatiken Proben von Gedichten anhängte, in denen kein a, kein b u. s. w. vorkam. — Hat nun der Schüler den Hexameter kennen gelernt, so geht man, vielleicht in Secunda, zum Distichon über. Man hüte sich, hier von einem Pentameter zu sprechen, man unterscheide vielmehr als „heroischen" und „elegischen Hexameter". Jede falsche Nomenclatur schadet in hohem Grade und erzeugt Vorurtheile, die nachher schwer wieder zu beseitigen sind. Sobald der Schüler den Unterschied von Accenten und Icten kennen gelernt hat, wird er ohne Schwierigkeit die antiken Verse mit ihren prosaischen Accenten und dabei im strengsten Rhythmus lesen. Die Aussprache aber, die anfänglich als eine singende erscheint, wird bald zu Fleisch und Blut und erscheint dann als die einzig natürliche. Ferner, nichts ist auch für den Schüler leichter, als die richtige Behandlung der Elision im Lateinischen. Wenn er die Formen populi, populo, populum, popule trotz der „Elision" unterscheidet, so kann ohne

Zweifel nur sein Verständniss der betreffenden Verse wachsen. Aber, ich wiederhole es, es ist bereits in Tertia mit den richtigen Theorien zu beginnen. Nichts ist leichter, als den lehren, der noch ohne Vorurtheile ist, nichts schwerer, als den, der bereits eine andere Gewohnheit hat. In Prima dann werden in jedem Semester 6—8 Stunden genügen, die etwa von der Horaz- und Sophokles-Lectüre abzunehmen sind, um den Schülern dasjenige rhythmische Wissen beizubringen, welches zum Verständniss der antiken Schöpfungen durchaus nothwendig ist. Soll doch in der classischen Lectüre der Sinn für die schöne Form überhaupt erweckt und genährt werden. Einen Sophokles aber ohne Rhythmik zu verstehen, ist eben so unmöglich, als einen Demosthenes ohne Kenntniss des Satzbaues! Selbst wenn man an die rhythmisch so unvollkommene neue Dichtung denkt, so unterliegt es keinem Zweifel, dass auch Schiller von dem Rhythmus zu einem höheren Gedankenschwunge und zu einer kühneren Sprache fortgerissen wird: seine Gedichte, des Rhythmus beraubt, als blosse Prosa, wer würde es erträglich finden, sie zu lesen? So lerne also der Schüler den Sophokles auch als das kennen, was er ist, als Dichter; nur so wird er ihn mit voller Kraft ergreifen und ihm ein hohes Vorbild werden. Sind aber die gewöhnlichen Textausgaben des Sophokles, sobald sie zu den Chorgesängen kommen, nicht reine Prosa? Verse, mitten im Wort abbrechend, oder ohne Gliederung, ist das Poesie? Mit den Strichen für Länge und den Haken für Kürze ist aber doch wahrlich kein Rhythmus gefunden, und ohne Rhythmus keine Poesie!

Nicht ohne den bedeutendsten Einfluss aber wird es auf die gebildete Jugend sein, die Weihe des poetischen Alterthums zu erhalten. In jenen unübertrefflichen Schöpfungen wird der zukünftige Dichter die schönsten Vorbilder finden; der werdende Componist wird aus ihnen die Gedanken schöpfen; und auf jeden nur irgend beanlagten Jüngling wird die Kenntniss der antiken Schöpfungen einen grossen formalen Einfluss

üben. Und welch' ein Glück, wenn endlich die unverstandenen und unverständlichen Lang-Kurz-Theorien fallen! Welche Unmenge von todtem Formalismus wird der Jugend erspart werden! Und Zeit ist es, hiermit ohne Bedenken zu beginnen. Sind doch aus dem byzantinischen Moder so viele alte Disciplinen zu neuem frischem Leben entstanden, und Alles scheint verjüngt; darum darf auch die dramatische und lyrische Poesie nicht mehr von Staub und Moder entstellt sein. Man verzeihe mir diese Sprache! Es ist die glühende Begeisterung für eine schöne Sache, welche allein die grosse Arbeit mir ermöglicht; und wess das Herz voll ist, dess gehet der Mund über.

Noch einige Winke aber möchte ich mir erlauben für den rhythmischen Unterricht zu geben. Unmusikalische Schüler können ohne Nachtheil diejenigen Nummern überschlagen, welche deutsche Melodien behandeln, z. B. No. 1 von § 23. Ueberhaupt eignen manche Paragraphen sich nur für die häusliche Lectüre und können hierzu aufgegeben werden. Auch habe ich die einzelnen Abschnitte möglichst selbständig gefasst. So kann z. B. das ganze erste Buch bequem überschlagen werden und der Lehrer hat nur nöthig, gelegentlich Einzelnes daraus kurz anzugeben. Was für die Lectüre des Horaz zu wissen nöthig ist, habe ich in § 28—29 zusammengestellt, so dass ein Lehrer, der fest im System ist, diese beiden Paragraphen ganz allein, ohne Rücksicht auf die übrigen Theile des Leitfadens, durchgehen kann, indem er nur das Nöthige mündlich gibt. Der § 27 ist nur da nöthig, wo man auch die Bruchstücke der äolischen Lyriker liest, kann aber bei Sophokles bequem entbehrt werden. Und so wird der Lehrer denn mit einer beschränkten Auswahl der Paragraphen auskommen und das Pensum sehr leicht stellen können.

Für mannigfache Belehrung und Anregung fühle ich mich besonders Herrn Professor K. Lehrs verbunden, dem ich nicht wenige berichtigte Anschauungen verdanke. Auch Herr Professor V. Fritsche hat durch seine Theilnahme meinen Muth belebt, und viele Belehrung verdanke ich noch den

Schriften beider verehrten Vorkämpfer der Wissenschaft. Möge dieses Bekenntniss Zeugniss ablegen von dem grossen Danke, zu welchem ich mich ihnen verpflichtet fühle. Ueberhaupt hat die Theilnahme, welche mir von vielen Seiten erzeigt wurde, belebend auf meine Arbeit eingewirkt.

Nicht geringe Belehrung verdanke ich auch einer verdienstvollen Abhandlung des Herrn Gleditsch über die Metra des Sophokles (Progr. des königl. Wilhelmsgymnasium zu Berlin, 1867—68). Es ist in dieser Schrift eine hervorragende Aufmerksamkeit den rhythmischen Sätzen gewidmet, und manche gewiss anerkennungswerthe Conjecturen für den Text sind aufgestellt. Ich habe diese auch da benutzt, wo ich selbst bereits eine andere Conjectur bereit hatte; denn ich bin der Ansicht, dass man nur dann das Recht hat, Conjecturen zu veröffentlichen, wenn sie einen grösseren Grad der Wahrscheinlichkeit, als bereits gemachte, haben. Im zweiten Bande der Kunstformen werde ich angeben, welche Conjecturen dem erwähnten Gelehrten zu verdanken sind. In einigen Strophen des Sophokles stimme ich genau mit der rhythmischen Eintheilung des Herrn Gleditsch, der ohne Zweifel einen grossen Fortschritt in der Behandlung logaödischer Strophen gegenüber Westphal repräsentirt.

Ueberhaupt hat es natürlich seinen grossen Werth, einen Schriftsteller speciell zu behandeln. Ich denke später eine allgemeine Darstellung des verschiedenen Stiles bei den einzelnen Dichtern zu geben.

So möge denn, im Interesse der Wissenschaft, der Leitfaden beim philologischen Publikum die Aufnahme finden, welche ich ihm nur aus diesem Grunde wünsche. Und möge die Jugend durch ihn mit noch mehr Liebe zu dem classischen Alterthume erfüllt werden. Nur hierin würde ich einen reichen Lohn meiner Arbeit erblicken.

Berlin, im December 1868.

J. H. Heinrich Schmidt.

Inhalt.

Erstes Buch: **Lautlehre.**

Zweites Buch: **Metrik.**

Drittes Buch: **Rhythmik.**

Viertes Buch: **Typenlehre.**

Fünftes Buch: **Eurhythmie.**

Berichtigungen.

S. 27, Z. 6 l. ⏗ ⏗̆ ⏑, ⏗ ⏗ (st. ⏗ ⏗̆ ⏑, ⏗ ⏗)
9 l. ⏗ ⏗ (st. ⏗ ⏗)
S. 89, Z. 25 l. wesentliche Bedeutung.
S. 120, Z. 19 l. Aufschlag (st. Niederschlag).
S. 161, Z. 5 l. ποικίλος.

Die Besitzer der „Eurhythmie" werden freundlichst ersucht, folgende Verbesserungen auszuführen:

S. 320, Z. 3 v. u. und S. 321, Anm. l. ϑαμά.
S. 324, σ. γ', V. 3 l. χαίνεται
5 l. ἐπιμαστιδίων.
S. 392, Epoden, V. 4 zu schliessen mit ⟧.

Die folgenden zwei Verse:

II. —⏑ ⏑ | — > | ∟ | — ⏑ ‖
> ⋮ —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | — ∧ ‖

Perioden:

I. 4 πρ. · 5 · 3 · 5 ·
II. · 4 · 4 · 5 ἐπ. ·
III. · 3 3 3 ·

S. 404, Epoden. Am Schluss ist hinzuzufügen:

II. > ⋮ —⏑ ⏑ | ∟ ‖ —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ ∟ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | ∟ ‖ — ⏑ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ — ⪆ | — > ‖ —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ⟧

II. · 2 4 · 4 4 · 2 4 ·

Erstes Buch.

Lautlehre.

---

§ 1. Vorbemerkungen.

Die Rhythmik beschäftigt sich mit den Kunstformen, welche der Poesie und der Musik zu Grunde liegen und worin die erstere sich wesentlich von der Prosa unterscheidet.

Die Metrik zeigt, wie die in der Sprache herrschenden Principien benutzt werden, den Rhythmus zu erzeugen. Sie ist desshalb in den verschiedenen Sprachen eine verschiedene, während der Rhythmus derselbe bleiben kann; doch wird auch er vollkommner oder unvollkommner ausgebildet, je nachdem die Organisation der einzelnen Sprachen es ermöglicht.

Eine genauere Definition der Begriffe Rhythmik und Metrik zu geben, ist so lange unmöglich, als die in den Grammatiken herrschende Unklarheit und Verwirrung der Terminologie jede in Kürze gegebene Darstellung unverständlich macht. Wir müssen desshalb in den nächsten Paragraphen zuvörderst eine Anzahl von Gegenständen erledigen, die eigentlich der Grammatik angehören, um dann, nach genauer Sonderung der Begriffe, die Gegenstände so verhandeln zu können, dass keine Missverständnisse zu befürchten sind. Dabei wird zunächst von der deutschen Sprache ausgegangen werden müssen; durch Vergleichung mit ihr erst wird man in Stand gesetzt, die Erscheinungen der antiken Sprache richtig zu würdigen.

§ 2. Vocal-Articulation.

1. Jeder Vocal wird entweder gedehnt, oder geschärft ausgesprochen. Für die Dehnung soll als Zeichen ein untergesetzter Strich eingeführt werden, für die Schärfung ein Haken. So ist *a* gedehnt in *hat*, geschärft in *hatte;* ebenso unterscheiden sich

Seele = *sele* und
selten = *selten*,
Liebe = *libe* und
Lippe = *lippe*,
Moor = *mor* und
morden = *morden* u. s. w.

Die Diphthongen werden als gedehnte Vocale betrachtet.

2. In der deutschen Sprache wird die Vocal-Articulation durch mannigfaltige Mittel unterschieden. So verdoppelt man einen Vocal, oder setzt *h* oder *e* dahinter, um seine Dehnung zu bezeichnen. Die Schärfung aber wird namentlich durch Verdoppelung des folgenden Consonanten bezeichnet. Im Griechischen und Lateinischen existirt keine dieser Bezeichnungsarten. Selbst die Verdopplung der Consonanten hat nichts mit Dehnung oder Schärfung zu thun. Man schreibt z. B. eben so gut γλῶσσα oder γλῶττα, und πρήσσω oder πράσσω (d. h. *prasso*, das *a* wie in „Strasse", nicht wie in „hassen") als ἐρέσσω, Ἄτοσσα u. dgl.

Dagegen wird der gedehnte *o*- und *e*-Laut durch verschiedene Buchstaben bezeichnet, ε und ο einerseits, η und ω andererseits.

3. Die Accente dienen im Griechischen nicht dazu, Dehnung und Schärfung zu unterscheiden. So kann z. B. das gedehnte o (ω)

1) ohne Accent sein, wie in ἄνθρωπος, ἥρως;
2) den Acut haben, wie in ἀνθρώπου, λιμώττειν;
3) den Gravis haben, wie in τὼ ἄνδρε;
4) den Circumflex haben, wie in τιμῶ, γλῶσσα.

Ebenso kann das geschärfte o

1) ohne Accent sein, wie in ὁ, ἵππος;
2) den Acut haben wie in ὅδε, υἱός;
3) den Gravis haben, wie in θεὸς ἔφη.

Nur den Circumflex erhalten geschärfte Vocale nicht, aber aus ganz anderen Gründen, die aus § 4 zu sehen sein werden.

4. Der Deutsche gewöhne sich nun überall streng die gedehnten und geschärften Vocale zu unterscheiden. Es fällt ihm ausserordentlich schwer, geschärfte Vocale ohne consonantische Stütze, d. h. ohne nachfolgende, mit der Silbe verbundene Consonanten auszusprechen. Denn die Doppelconsonanten sind nicht blosse Schreibart bei uns, sondern wir sprechen z. B. das Wort *„hoffen“* wirklich mit doppeltem *f*.

Am ersten hört man noch ein auslautendes geschärftes *e;* doch sind wir auch geneigt, z. B. das Wort „Glaube“ eher γλαύβη als γλαύβε zu sprechen.

Das geschärfte *a* kommt dagegen auslautend vor in *„Papa“*, *„Mama“* und Interjectionen wie *na, aha, hahaha,* u. dgl.

Strenge Forderung aber bleibt es, die griechischen geschärften Vocale auch wirklich geschärft auszusprechen, und ohne den folgenden Consonanten in der Aussprache zu verdoppeln, z. B. weder τώπος noch τόππος, sondern τό-πος. Bei den Vocalen α, ι, υ, wo man in der Schrift keine Unterscheidung macht, kann nur ein gutes Lexikon in den einzelnen Fällen Rath geben.

Gut ist es, sich an Wörtern zu üben wie περιεγένετο, d. i. *pe-ri-e-ge-ne-to*. Wer die Vocale nicht richtig articulirt wird nie die Metrik der antiken Sprachen begreifen lernen und sich in die Rhythmik d. h. mit andern Worten, die poetischen Formen, nur hineinzwingen können. Auch im Lateinischen unterscheide man genau und spreche z. B. *homines* durchaus nur *ho-mi-nes* (ὅμινης), nicht etwa, wie man gewöhnlich thut, *ho-mi nes* (ὤμινες), wo jede Silbe durchaus falsch gesprochen wird. Der Ablativ *mensa* wurde von dem gleich geschriebenen Nominative durchaus in der Aussprache unterschieden; und so in allen ähnlichen Fällen.

bene sprich βένε;
rete „ ρῆτε;
monere „ μονῆρε.

5. Wenn im Lateinischen ein Wort auf einen Vocal ausgeht und ein anderes damit anfängt, so wird bekanntlich in Gedichten der erstere unterdrückt. Man spricht also z. B. den Hexameter

O felix una ante alias Priameia virgo

(Aen. 3, 321) **aus:**

O felix un' ant' alias Primeïa v.

oder

O felix unantalias Pr. v.

Aber beides ist falsch, obgleich das letztere noch richtiger ist, denn in Verbindungen wie *patremque amatum, sacra in urbe* u. dgl. kann man doch unmöglich *patremqv, sacr* für sich articuliren, und nothwendig müsste man doch wieder z. B. *sacr* zweisilbig sprechen, mit leisem *e* am Ende, also *sacr*^{e} oder *saker*. Aber man braucht nur einen Blick in Terenz zu thun, um zu erkennen, dass die gänzliche Unterdrückung der Endvocale völlig unverständliche Silben ergeben hätte. Auch Endungen auf *-m* werden als vocalisch betrachtet, da das *m* nur eine leise Nasalirung des Vocals ausdrückt; z. B: *eam* sprich, als ob französisch geschrieben wäre *éan* oder *éam*, aber nicht so, wie wir das französische aussprechen z. B. *pain* fast wie „Peng": man muss sich von eingebornen Franzosen den Laut aneignen. — Also, auf Terenz zurückzukommen: wer würde Sätze wie die folgenden verstehen?

Romna principi audies.

Auscultaudivi jomni. Anne tomnia?

Filiut darin seditionatquincertas nuptias.

D. h. *rem omnem a principio audies. — ausculta. audivi jam omnia. anne tu omnia? — filiam ut darem in seditionem, atque incertas nuptias.*

Wie auszusprechen sei lehren Fälle, wo wir in Gedichten ein i unterdrücken, z. B. „kräft'ger", „mächt'ger", wo jeder *„kräft^{i}ger"*, *„mächt^{i}ger"*, ausspricht. Ebenso dialektische Apostrophirungen wie *d'Alp, d'Alte*, wo jeder ausspricht *d*^{o} *Alp*, *d*^{e} *Alte*. Und so hat man obige Sätze auszusprechen:

R^{e}*omn*^{e}*a principi* ^{o}*audies. Auscult*^{a} *audivi j*^{a}*omni. anne t*^{u}*omnia? — Fili*^{a}*ut dar*^{e}*in sedition*^{e} *atqu*^{e} *incertas nuptias.*

Folgt derselbe Vocal, so wird man den ersten ganz unterdrücken können, wie *j*^{a}*omni anne* = *jam omnia. anne.*

An diese Aussprache muss man sich durchaus gewöhnen, wenn man lateinische Verse liest, die bei voller Aussprache der auslautenden Vocale mit Hiatus zu reiner Prosa werden, während ihre gänzliche Unterdrückung die Diction unverständlich macht.

§ 3. Quantität.

1. Unter Quantität versteht man die bei der Aussprache einer Silbe verfliessende Zeit; man unterscheidet Länge und Kürze der Silben.

Besonders rasch lassen sich Silben aussprechen, welche mit einem geschärften Vocal schliessen. Alle Silben dagegen, welche entweder auf einen gedehnten Vocal (oder Diphthongen) oder auch einen Consonanten schliessen, beanspruchen eine längere Zeit zur Aussprache. So kann man z. B. ungemein schnell über folgende Silben hinwegeilen:

tra la la la la la la la u. s. w.

während z. B. eine eben so oftmalige Wiederholung des Wortes „hoch“, etwa

hoch hoch hoch hoch hoch u. s. w.

durchaus nicht eben so rasch auszusprechen ist.

Hieraus geht hervor, dass fast alle deutschen Silben als lange zu betrachten sind, da sie entweder mit einem gedehnten Vocale, oder mit einem Consonanten schliessen. Wie reich dagegen die griechische Sprache an kurzen Silben ist, zeigt sich schon in Wörtern wie dem angeführten περιεγένετο.

Als Zeichen der Länge hat man den übergesetzten Strich (–), als das der Kürze den übergesetzten Haken (◡) eingeführt.

2. Dass die Quantität aber unabhängig von der Vocal-Articulation sei, dass folglich Länge und Kürze nicht mit Dehnung und Schärfung zu verwechseln sind und daher auch nicht durch dieselben Zeichen ausgedrückt werden dürfen, das ergibt sich sogleich aus folgendem:

I. Geschärfte Silben sind durchaus lang, wenn sie auf einen Consonanten schliessen, wie in στέρ-γειν, στορ-γή.

II. Aber auch die auf einen geschärften Vocal schliessende Silbe kann mit sehr langer Zeitdauer ausgesprochen und so auch etwa gesungen werden. In dem Refrain *tra la la* sind alle Silben geschärft, aber das zweite *la* pflegt lang ausgezogen zu werden, und es steht nichts entgegen, mit der Stimme so lange darauf zu verweilen, nicht nur beim Singen, sondern auch beim Sprechen, dass man dieser Silbe sogar die Dauer von 3 und mehr anderen Silben gibt. Eben so hört man oft im gemeinen Leben die Inter-

jection „na!" sehr lang ausholen, trotzdem der Vocal geschärft bleibt. Das Wörtchen hat dann also die Aussprache: *nā̆* (nicht *nā*).

Im Griechischen scheint der Klageruf ἒ ἒ oft so lang ausgezogen zu sein. Ausserdem findet man z. B. bei Homer ὄφιν quantitirt (Il. 12, 208), wo gewiss nicht an eine Aussprache wie ὄφφιν zu denken ist.

III. Gedehnte Vocale werden im Griechischen als kurz betrachtet, wenn sie ein Wort schliessen und das folgende mit einem Vocale beginnt, so auch Diphthonge. Schon der erste Vers der Odyssee bietet ein Beispiel:

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλά.

Bei den Tragikern gelten dieselben zuweilen auch in einem Worte als kurz, wenn sie einem langen Vocale vorhergehen, z. B. δειλαΐα, πατρῴους.

3. Silben mit gedehntem Vocale werden *natura longae* genannt, solche mit geschärftem Vocale aber schliessendem Consonanten *positione longae*. Ebenso: φύσει oder θέσει μακραί (συλλαβαί).

Nicht immer aber gehört von zweien Consonanten der erste zur vorhergehenden Silbe und macht folglich auch keine „Position". Für die griechische Sprache gelten im Allgemeinen folgende Regeln:

I, Immer wird Position veranlasst durch Doppelconsonanten, dann durch λ μ ν ρ σ mit folgender Muta, endlich durch ξ ψ ζ (= *ks, ps, ds*) und durch alle anderen Consonanten mit folgendem σ:

πάλλω, πέσσω; — βέλτιστος, λάμπω, σπένδω, τέταρτος, μασχάλη; — ὀξύς, τύψω, ῥέξω, ἅλς, ἕλμινς.

II. Schwankend ist die Quantität vor zwei *Liquidae*, doch ist hier die Kürze sehr selten (ὕμνος, schwerlich ὕ-μνος); — dann wenn *muta cum liquida* folgt, z. B. τέκνον (d. h. *tek-non*) oder τέκνον (d. h. *te-knon*), ἔπραξα (d. h. ἔπ-ραξα oder wohl ἐπ-πραξα in der Aussprache) oder ἔπραξα (d. h. ἔ-πραξα). Die Attiker neigten am stärksten dazu, beide Consonanten zur folgenden Silbe zu ziehen.

Gehört aber der erste Consonant einer anderen Ableitungssilbe

an, so findet immer Position statt, z. B. ἔκλείπω, nicht ἔκλείπω, weil man natürlich *ek-lei-po*, nicht *e-klei-po* sprach.

4. Die griechische Sprache konnte vermöge ihrer vielen Kürzen ungemein leicht und schnell gesprochen werden. Dies tritt nun noch in einer anderen Erscheinung hervor, dass nämlich die Pause zwischen den einzelnen Wörtern sehr gering war und ein ganzer Satz desshalb, im Vergleiche mit unserer Art, fast wie Ein Wort klang. Dies geht hervor aus verschiedenen Erscheinungen, von welchen für die Metrik die folgenden von Wichtigkeit sind:

I. Verkürzung von langen Vocalen und Diphthongen am Wortschluss, wenn das folgende Wort mit einem Vocal anfängt:

Ἄνδρα μοι ἔννεπε u. s. w.

II. „Synizesen“ auslautender und anlautender Vocale:

πλάγχθη ἐπεὶ Τροίης u. s. w.

Man könnte hier zwar auch lesen:

πλάγχθη ἐπεὶ Τροίης;

aber unmöglich ist diese Aussprache in den Fällen, wo weder ein Dactylus noch ein Spondeus im Hexameter entstehen würde, z. B. in dem Verse: (Od. 4, 682)

ἦ εἰπέμεναι δμωῇσιν Ὀδυσσῆος θείοιο.

Hier dürfte man nicht ἦ εἰπέμεναι sprechen, da ein Takt wie ⏑—⏑⏑ undenkbar ist. — Umgekehrt aber konnte oben nicht

ἄνδρα μοι ἔννεπε gesprochen werden, da dann der Hexameter mit einem Trochäus angefangen hätte, was gleichfalls nicht gestattet ist. (Ausnahmen sind nur scheinbare.)

III. Doppelconsonanten, die ein Wort anfangen, machen auch mit dem Schlussvocale des vorausgehenden Wortes Position, z. B. ἀνὰ σκήπτρῳ; selbst einfache Consonanten werden dabei zuweilen verdoppelt, namentlich ρ und die Liquiden Od. I, 56:

αἰεὶ δὲ μαλακοῖσι καὶ αἱμυλίοισι λόγοισι d. i.

δεμμαλακοῖσι.

Es ist aber zu bemerken, dass hier weit öfter keine Position statt-

findet, als bei denselben Consonantenverbindungen im Innern der Wörter.

IV. Ein Wort mit kurzem Vocal in der Endsilbe und schliessendem Consonanten hat diese letzte Silbe nur lang, wenn das folgende Wort mit einem Consonanten, nicht, wenn es mit einem Vocal anfängt. Also, Od. I, 1:

ὃς μάλα πολλὰ,

dagegen Il. I, 1:

Μῆνιν ἄειδε.

Man zog nämlich im letzteren Falle den Consonanten über und sprach: *me-ni-n'a-ei-de.*

Scheinbare Ausnahmen finden statt mit Wörtern, die ein Digamma haben, welches bekanntlich später nicht mehr gesprochen und folglich auch nicht geschrieben wurde, Od. 1, 5:

ἀρνύμενος ἥν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἑταίρων, =

ἀρνύμενος Ϝήν τε ψυχήν, u. s. w.,

gesprochen:

ar-ny-me-nos-ven-tep-sy-chen-kai-nos-to-ne-tai-ron.

5. Hat man sich nun an eine genaue Aussprache nach obigen Principien gewöhnt, an eine Aussprache, die durchaus nothwendig ist, um die antiken Rhythmen zu verstehen und auch zu fühlen, dann hüte man sich besonders noch vor der falschen Aussprache einiger Consonanten und ihrer Verbindungen.

Zuerst im Griechischen spreche man σχ nie wie ein deutsches *sch* (= engl. *sh*, franz. *ch*), sondern lasse beide Consonanten hören, das σ wie das χ. Das deutsche *sch* ist nämlich in der Aussprache ein einfacher Consonant, eben so gut als *s* oder *ch* und könnte als solcher durchaus keine Position machen.

Im Lateinischen spreche man *c* und *t* immer wie *k* und *t*, nie wie ein deutsches *z*, welches ein Doppelconsonant ist und aus *t* und einem scharfen *s* (ss) besteht, z. B. Zahl = *tsal*, Reiz = *reits*, Herz = *herts*.

Wer z. B. *cicer*, *Cicero* spricht wie *zizer*, *Zizero*, d. h. *tsitser*, *Tsitsero*, für den sind auch in dem Falle die Anfangssilben dieser Wörter (durch die Position von *ts*) lang, dass er ihre Vocale scharf

spricht, was gleichfalls nicht zu geschehen pflegt, indem man ohne weiteres *tsitser, Tsitsero* ausspricht.

Man glaube nicht, dass eine richtige Vocalarticulation (gewöhnlich fälschlich ebenfalls Quantitirung genannt) ihre Schwierigkeiten habe; nur muss man sich früh gewöhnen. Dann wird die richtige Aussprache viel leichter als die nachlässige, gewöhnliche, schon weil sie das Lesen der Verse ungemein erleichtert und sich daraus wieder befestigt.

6. In der griechischen Poesie ist nun ein Fundamentalgesetz, dass die lange Silbe die Zeitdauer zweier kurzen habe.

Diese Praxis findet nicht in deutschen Gedichten, wie man sie recitirt, statt; hier haben die Silben, der Hauptregel nach, gleiche Dauer, da sie meistens Längen sind. Bezeichnen wir also die deutschen Silben durch das Zeichen der Länge (–), wofür auch die Viertelnote (♩) gebraucht werden kann; dann hat folgender Vers von Salis einen Dreivierteltakt:

Seht, wie die Ta - ge sich son - nig ver - klä - ren.
♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ 𝄽 ||

und der folgende einen Zweivierteltakt:

Mit- leid! Heil dir, du Ge - weih - te!
♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

Es ist nun eine Folge unserer falschen Vocalarticulation und Quantitirung in den antiken Sprachen, dass wir auch hier gewöhnlich den Silben eine gleiche Zeitdauer geben und sie nur, wie im Deutschen, durch verschiedenen Nachdruck unterscheiden. Aber hier muss man sogleich sich richtig gewöhnen, und dies ist nur zu erreichen, indem man sich den Takt schlägt oder zählt, während man griechische Verse liest. Da nun, wie bekannt, z. B. der Hexameter aus 6 Dactylen oder Spondeen besteht, d. h. aus ♩ ♪ ♪ | ♩ ♪ ♪ u. s. w., oder ♩ ♩ | ♩ ♩ | wobei diese Takte mannigfaltig wechseln können, während der letzte immer ein Spondeus ist; so fallen auf jeden dieser Takte 4 Schläge, wovon immer die lange Silbe zwei, die kurze je einen Schlag erhält, z. B.

Ἄν-δρα μοι | ἔν-νε-πε | Μοῦ-σαπο | -λύτ-ρο-πο | -νὸς
1.2. 3. 4. 1.2. 3. 4. 1.2. 3. 4. 1.2. 3. 4. 1.2.

μά-λα | πολ-λά.
3. 4. 1.2. 3.4.

(Am Schlusse des Verses kann auch die sonst kurze Silbe als eine Länge behandelt werden, und umgekehrt: *Syllaba anceps*, συλλαβὴ ἀδιάφορος).

7. Die griechischen Accente sind keine Quantitätszeichen, denn

I. Lange Silben können alle möglichen Accente oder auch keine haben:

στέργω, τοὺς, τοῦ, τιμῶ.

II. Kurze Silben können ebenfalls alle möglichen Accente oder auch keine haben:

λόγος, τὸν, τοῦ ἀνδρός (vergl. §. 3, 4, I), ἐγώ.

8. Dass man für Länge und Kürze (Quantität) eben so wenig den Ausdruck „Prosodie" als „Accentuation" gebrauchen dürfe, ist aus § 5 zu ersehen.

§ 4. Tonstärke.

1. Die Silben einer Sprache sind Töne, an denen dieselben drei Principien zur Offenbarung kommen, wie in den Noten der Musik. Diese Principe sind: Zeitdauer (Quantität), Tonstärke, Tonhöhe.

Wir haben es hier jetzt mit der Tonstärke zu thun, für die kein wissenschaftlicher Ausdruck eingeführt ist, da die „Accentuation" es mit der Tonhöhe zu thun hat und gleichbedeutend mit „Prosodie" ist — so verschieden und meist verkehrt auch beide Benennungen angewandt werden mögen.

Die verschiedenen Silben eines Wortes werden nämlich nicht mit derselben Stärke gesprochen, vielmehr hat in jedem Worte eine Silbe das meiste Gewicht, und dieser gibt man den Haupt-Nachdruck (*ictus*). Dieser Ictus wird am besten durch einen übergesetzten Punkt (˙) bezeichnet; in der Notenschrift hat man dafür (>) eingeführt, doch ist dieses Zeichen zu Anfang eines Tactes selbstverständlich — denn jeder Takt beginnt mit einem stärker ausgesprochenen oder gesungenen Tone.

Demgemäss haben folgende Wörter die nebengesetzten Ictenverhältnisse:

leben ♩́ ♩ oder ⊥ —

gesund ♩ ♩́ oder — ⊥

und im ersten Verse der Odyssee:

ἄνδρα ♩́ ♪ oder ⊥ ⏑

ἔννεπε ♩́ ♪ ♪ oder ⊥ ⏑ ⏑

πολύτροπον ♪ ♩́ ♪ ♪ oder ⏑ ⊥ ⏑ ⏑

πολλά ♩́ ♩ oder ⊥ —

In längeren Wörtern unterscheidet man mehrere Icten verschiedener Stärke durch die Anzahl der übergesetzten Punkte, z. B.:

ungesund ⁚ — ⊥
Heimaten ⁚ ⊥ —
unveränderlich ⁝ — ⁚ — ⊥
Armencollegium ⁝ — — ⁚ — ⊥
ausserordentlicheres ⁚ — ⁝ — ⊥ — ⊥

Kein Wort hat zwei gleich starke Icten, wohl aber können mehrere Icten zweiten und dritten Grades vorhanden sein.

2. Diese Wort-Icten treten zurück hinter den Satz-Icten. Jeder einfache Satz nämlich erscheint dem Gehöre als eine Einheit, dadurch, dass ein einziger Haupt-Ictus ihn beherrscht, gerade wie ein Wort durch einen einzigen Hauptictus als Einheit erscheint.

Ausserdem freilich sind die Wörter durch kleine (im griechischen sehr kleine), die Sätze durch grössere Pausen (welche durch Interpunctionen bezeichnet werden) von einander getrennt.

Man unterscheidet also, was einzelne Wörter anbetrifft, durch jene Icten und die erwähnten Wortpausen (die wir durch ein Komma bezeichnen wollen), Sätze wie die folgenden:

„Er hat Tulpen, Zwiebeln und Georginen gekauft", d. i.

—, —, ⊥ —, ⊥ —, —, ⊥ — ⁚ —, — ⊥

und

„Er hat Tulpenzwiebeln und Georginen gekauft"

—, —, ⁚ — ⊥ —, —, ⊥ — ⁚ —, — ⊥

Ferner, der Satz „Verlasse dich auf den Herrn" hat hinsichtlich der Icten die Notirung:

— ⁚ —, —, ⊥, —, ⁝

Hier spielt der Ictus der Silbe *-las-* nur eine Nebenrolle, während er in dem Worte *„verlasse“* an und für sich der Haupt-Ictus war.

3. Dagegen haben grammatische Perioden, d. h. logisch zusammengeordnete Satz-Complexe, keinen einzigen Haupt-Ictus, der alle anderen Icten wesentlich überragte; sondern jeder dieser Sätze hat seinen Haupt-Ictus für sich, z. B.

Verlasse dich auf den Herrn: er wird es wohl machen, d. h.

$$-\ \overset{:}{-}\ -,\ -,\ \overset{\cdot}{-},\ -,\ \overset{\vdots}{-};\ \overset{:}{-},\ -,\ -,\ \overset{\vdots}{-},\ \overset{\cdot}{-}\ -$$

In den grammatischen Perioden finden nun aber mancherlei Verwickelungen, Einschachtelungen, Ellipsen u. dgl. statt, wodurch die Icten-Verhältnisse sehr unklar werden. Eine wissenschaftliche Ergründung dieser Verhältnisse liegt uns fern.

4. Die Tonstärke wird im Griechischen eben so wenig als die Vocal-Articulation und die Quantitirung durch die Accente bezeichnet. Dass dieses wenigstens nicht in Gedichten geschieht, das kann schon der erste Vers der Iliade zu zweifelloser Evidenz bringen. Wir haben:

Μῆνιν ἄειδε, ϑεὰ, Πηληϊάδεω ᾿Αχιλῆος.

Die sechs Icten fallen auf:

μῆ-, -ει-, -ὰ, -λη-, -δεω, λῆ-.

Hierunter sind drei accentuirte Silben, zwei mit Circumflex, eine mit Gravis; die übrigen drei Silben sind ohne Accente. Die Silben ohne Icten in demselben Verse sind: -νι νἄ- -δε, ϑε-, Πη-, ϊά-, ᾿Αχι-, -ος, worunter sich zwei accentuirte Silben befinden, mit Acut, während die übrigen Silben ohne Accente sind. — In jedem andern Hexameter oder andern Verse stellt sich nun dies Verhältniss verschieden, ganz wie es der Zufall trifft, ohne die geringste Gesetzlichkeit. Man kann also ganz allgemein aussprechen: die rhythmischen Icten haben nichts mit den Accenten zu thun, sie fallen vielmehr ganz willkührlich auf Silben mit Circumflex, Acut, Gravis oder ohne Accent; eben so können alle diese Silben-Arten ohne rhythmische Icten sein.

Es frägt sich nun: „Wie fielen denn diese Wort- und Satz-Icten in der griechischen Prosa?“ Nur der erste Theil der Frage ist zu erledigen, denn sobald die Wort-Icten bekannt sind, sind auch die Satz-Icten gefunden: die letzteren fallen in allen Sprachen mit

den ersteren zusammen, so dass nichts weiter geschieht, als dass den Icten derjenigen Wörter, auf welchen das Hauptgewicht des Satzes beruht, der Werth von Haupt-Satz-Icten gegeben wird.

Leider aber befinden wir uns hier in einem unangenehmen Dilemma. Die alten Grammatiker haben uns nichts über die prosaischen Icten überliefert und in der griechischen Schrift waren keine Zeichen dafür eingeführt. Was aber aus den Spracherscheinungen selbst hervorgeht, das lässt schliessen,

1) dass die Icten ursprünglich mehr den Stammsilben der Wörter zufielen. Hierfür zeugen alte alliterirende Formeln, welche namentlich in Hesiods „Werken und Tagen“ erhalten sind, z. B. V. 235:

τίκτουσιν δὲ γυναῖκες ἐοικότα τέκνα γονεῦσιν.

Die Alliteration ist hier unverkennbar und, wie an vielen anderen Stellen, *nicht* zufällig; sie lässt aber auf folgende prosaische Icten schliessen:

τίκτουσιν δὲ γύναῖκες ἐοικότα τέκνα γόνεῦσιν.

Man sieht, die Icten fallen auf lauter Stammsilben. Dieses Verhältniss ist natürlich und hat historische Wahrscheinlichkeit wegen der Verhältnisse in den übrigen arischen (= indo-germanischen) Sprachen.

2) Bald aber neigte die griechische Sprache dahin, ohne Rücksicht auf den grammatischen Werth der Silben, die Icten mit den langen Silben vorzugsweise zu verbinden. Wäre diese Erscheinung nicht schon früh eingetreten, wie könnte man es sich erklären, dass in der Poesie die langen Silben vorzugsweise, ursprünglich *allein* (im Hexameter, trochäischen Tetrameter u. s. w.) die Träger der Icten wurden? Die Poesie konnte unmöglich die *umgekehrte* Praxis der Prosa haben: das wäre Unnatur gewesen!

3) Früh aber trat auch schon in der Weise ein Schwanken ein, dass die Accentsilben mehr und mehr Träger des Ictus wurden. Dies offenbart sich nicht nur in der Erscheinung, dass zuweilen Wörter wie ὄφις (vgl. § 3, 2, II) den Ictus auf der ersten Silbe haben konnten, als wäre sie eine Länge, sondern besonders aus dem Einflusse des Accentes auf die Dehnung und folglich die Quantität der Vocale und ihrer Silben. So war z. B. die Endung -α bei den Wörtern der ersten Declination, wie wir aus der Sprach-

vergleichung wissen, ursprünglich immer gedehnt. Aber es verlor die Dehnung in vielen Wörtern wo es accentlos war, wie in γλῶττα, μέριμνα; bewahrt aber blieb diese Dehnung ausnahmslos, wo die Schlusssilbe accentuirt war, wie in φϑορά, φορά u. dgl. m.

Ferner ist später die griechische Sprache auf denselben Standpunkt gekommen, den fast alle modernen Sprachen haben, dass nämlich die Icten durchaus mit den Accenten zusammenfielen.

Wir werden also sagen, dass die Lage der Icten in den griechischen Wörtern die stärksten Schwankungen durchgemacht hat, vielleicht in keinem Zeitpunkte eine vollkommen sichere war und desshalb auch in der Poesie nach neuen künstlerischen Principien mit einer gewissen Willkühr gegen den Gebrauch der Prosa gehandhabt wurde.

5. Dass Ausdrücke wie „Betonung", „Accentuirung" u. s. w. nicht auf die Tonstärke angewandt werden können, wird besonders aus § 5 klar hervorgehen. Am passendsten möchte noch der Ausdruck „Intonirung", „intoniren" sein, den ich recipiren werde.

§ 5. Tonhöhe.

1. Nicht nur im Gesange, sondern auch in der gewöhnlichen Sprache gibt man den Silben Töne von verschiedener Höhe (τόνοι, *toni*). In Prosa aber, wie im recitirten, nicht gesungenen Gedichte, sind die Distanzen dieser Töne schwankend, nicht streng mathematisch geregelt wie in der Musik. Man unterscheidet nun in der gewöhnlichen Sprache namentlich fünf Stufen dieser Töne, die wir an den Erscheinungen der deutschen Sprache zunächst kennen lernen wollen.

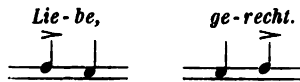
Am bemerkbarsten wird uns dies „Singende" in der Sprache, wenn wir Personen einen fremden Dialect oder gar eine fremde Sprache reden hören. Dem Thüringer erscheint es, als „singe" der Schwabe, dem Schwaben, als singe der Thüringer; der Engländer staunt über das wunderbare Singen in der Sprache des Deutschen, der Deutsche über dieselbe Erscheinung in der Sprache des Engländers. Dass man selbst singt, bemerkt man nicht, ausgenommen, wenn Fremde durch übertreibende Nachahmung es ins

Bewusstsein bringen. Dennoch wird man ohne Schwierigkeit das allen deutschen Mundarten gemeinsame erkennen.

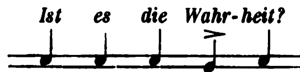
2. I. Die grosse Mehrzahl der Silben wird in ziemlich einem und demselben Tone gesprochen, den wir den Mittelton nennen wollen.

II. Die Haupt-Ictussilben der deutschen Wörter haben aber für gewöhnlich den Hochton, wie die Silbe *li* in „Liebe“, *recht* in „gerecht“.
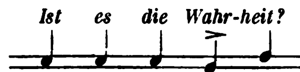
Bezeichnen wir den Mittelton durch eine Note zwischen zwei Linien, den Hochton durch eine Note auf der oberen dieser Linien, so lassen sich die Verhältnisse in obigen beiden Wörtern wie folgt angeben:



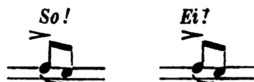
III. Folgen aber in einem Fragesatze auf diejenige Silbe, welche den Haupt-Ictus trägt, noch mehrere Silben, so geben wir jener einen ganz bedeutend tieferen Ton, der desshalb den Namen „Tiefton“ verdient. So ist die „Betonung“ in folgendem Satze die beigeschriebene:



(Der Tiefton ist nämlich durch eine Note auf der unteren Silbe zu bezeichnen). Oder auch, wir geben der Silbe, welche auf den Tiefton folgt, den Hochton, der dann ohne Ictus ist:

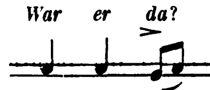


IV. In einsilbigen Ausrufen der Verwunderung, besonders wenn man einen gewissen Hohn beimischt, fängt man mit dem Hochtone an, lässt dann aber noch in derselben Silbe den Ton bis zum Mitteltone sinken. Dieser Ton kann „fallender Ton“ genannt werden und ist wie folgt zu bezeichnen:



V. Endlich, schliesst eine Frage mit einem einsilbigen Worte,

das den Haupt-Ictus trägt, so lässt man in diesem den Mittelton auf den Tiefton folgen. Dieser Ton wird desshalb passend der „steigende Ton“ benannt und ist wie folgt zu bezeichnen:
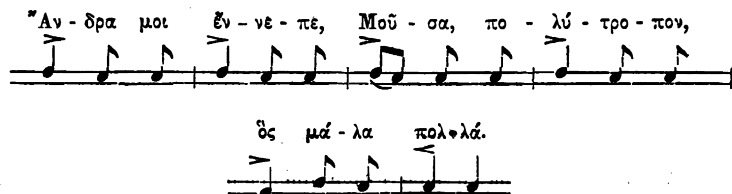


3. Von diesen Tönen hatten die Silben der griechischen Wörter die vier ersten; der steigende Ton war ihnen entweder unbekannt, oder auch wurde so selten angewandt, dass er weiter keine Bezeichnung gefunden hat.

Da diese Töne beim Singen viel mehr in die Augen springen, so wurden sie hiernach benannt, und eben so die dafür eingeführten Zeichen. Das sind nämlich die Accente, *accentus* von *accinere*, προσῳδίαι von πρός und ᾠδή (d. i. der „Gesang“, nicht das „Lied“ d. h. der Text, in ursprünglicher Bedeutung; denn ᾄδειν heisst nichts anderes als „singen“).

Der Mittelton wird nicht weiter bezeichnet. Für den Hochton steht der Acut, προσῳδία ὀξεῖα; für den Tiefton, der nicht selten nahe mit dem Mitteltone zusammenfallen mochte, der Gravis, πρ. βαρεῖα; für den fallenden Ton der Circumflex, πρ. περισπωμένη. Alle diese Benennungen sind der Musik entlehnt, wo hohe Töne als τόνοι ὀξεῖς bezeichnet werden u. s. w.

Denkt man nun daran, dass, wie oben gezeigt, auch im Deutschen der Ictus nicht nothwendig mit dem Hochtone verbunden ist, sondern auch der Silbe mit Tiefton u. s. w. zufallen kann, so wird man leicht begreifen, dass ein griechischer Vers durchaus mit den Accenten der Prosa ausgesprochen werden kann und muss, ohne dass ein Conflict mit der Quantität der Silben und ihren Icten entsteht.

Wir haben also zu sprechen:

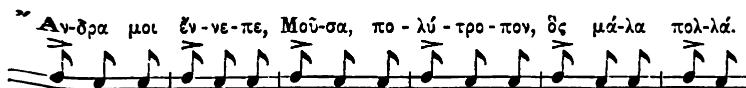


Hier trifft nur in den ersten Takten zufällig der Hochton mit den Icten zusammen, nicht aber im fünften und sechsten.

Wir Deutsche aber verbinden, wie oben bemerkt, fast durchgängig den Hochton mit dem Ictus; denn die abweichende Betonung in Fragesätzen und einigen anderen Fällen ist nicht von grossem Belang. So „betonen" wir also z. B. folgenden Vers bei der Recitation wie folgt:

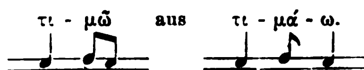


So entsteht eine Regelmässigkeit in der Folge der Hoch- und Tieftöne, die nahe an wirklichen Gesang streift; doch das fühlen wir nicht, und vielmehr erscheint uns umgekehrt eine Recitation antiker Verse wobei die Accente beobachtet werden, wie oben angegeben, als singend. Obendrein vernachlässigen wir die Quantitirung, und so klingt der obige Hexameter im Munde eines Deutschen:



Absolut zu verdammen freilich ist diese Betonung nicht, da auch die Alten, als noch die Poesie mehr musikalisch vorgetragen wurde, andere Noten anwandten, als in Prosa. Zu empfehlen aber ist diese Aussprache sicherlich nicht in Versen, die man recitirt, ohne Begleitung musikalischer Instrumente. Am meisten muss man sich freilich vor der falschen Quantitirung hüten.

4. Die angeführte Bedeutung der Accente ist nicht nur durch ihre Benennung und durch Zeugnisse des Alterthums zweifellos, sondern auch nur aus ihr erklären sich verschiedene Erscheinungen. Der Circumflex, das Zeichen für den fallenden Ton, steht nämlich mit geringen Ausnahmen, die durch undeutliches Sprachgefühl veranlasst sind oder durch Analogien, nur in zusammengezogenen Silben, die auch vorher dieselbe Reihenfolge hatten, z. B.



Für den steigenden Ton aber trat der Hochton ein, z. B.



Dass die Quantität der Schlusssilbe Einfluss auf die Accente der vorhergehenden Silben habe, ist ein gewöhnlicher Irrthum. Doch schreibt man γλῶσσαι, ἄνϑρωποι u. s. w. trotz Dehnung der letzten Silbe. Dass man aber ἀνϑρώπου, nicht ἄνϑρωπου schreibt, rührt daher, dass diese Form aus ἀνϑρώποο entstanden ist, und es war ein altes Gesetz der griechischen Sprache, dass der Hochton nicht weiter zurück als auf der drittletzten Silbe stehen konnte. Als nun die beiden letzten Silben im Genitiv zusammengezogen wurden, behielt er dennoch die gewohnte Stelle. Aehnlich in den meisten anderen Fällen.

5. Es ist also ein grober Missbrauch, den Circumflex als Dehnungszeichen zu gebrauchen. So hat das Wort „Guthaben" nicht die Betonung Gûthâben, sondern Gúthaben, wohl aber die Vocal-Articulation Guthaben.

Am weitesten treibt die französische Sprache Missbrauch mit den Accenten. So sind z. B. ê, è und é ganz verschiedene Laute: ä, ä und e; dabei ist aber zu bemerken, dass é zwar gedehnt, nicht aber lang ist, sondern sehr flüchtig ausgesprochen wird, z. B. été = ete.

6. Die Lehre von der Tonhöhe heisst **Prosodie**. Einer Silbe einen andern Ton als den Mittelton geben heisst sie **betonen** („accentuiren"), **Betonung** („Accentuation"). Der erstere Ausdruck wird gewöhnlich mit der Quantitirung und mit der Vocalarticulation verwechselt, der letztere mit der Intonation.

Zweites Buch.

M e t r i k.

---

§ 6. Ursprung der Formen der Poesie und Musik.

1. In der Hoplopöie (Il. 18, 570 sq.) steht eine schöne Schilderung eines alten Volkstanzes, des Linos:

παρθενικαὶ δὲ καὶ ἠίθεοι ἀταλὰ φρονέοντες
πλεκτοῖς ἐν ταλάροισι φέρον μελιηδέα καρπόν.
πᾶσιν δ' ἐν μέσσοισι πάις φόρμιγγι λιγείῃ
ἱμερόεν κιθάριζε, λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδεν
λεπταλέῃ φωνῇ. τοὶ δὲ ῥήσσοντες ἁμαρτῇ
μολπῇ τ' ἰυγμῷ τε ποσὶ σπαίροντες ἕποντο.

Ein Jüngling also singt ein Lied und begleitet es mit der Leier, in der Mitte stehend; rings um ihn herum tanzt man den Reigen und fällt mit in seinen Gesang ein. — Wir sehen, man tanzt hauptsächlich nach dem Gesange, die einzige Leier ist von wenig Bedeutung und kann nur zur Begleitung des Gesanges dienen. Und so ist die Entstehung aller Musik und des Gesanges: beide haben ihren Ursprung im Tanze und Marsche.

Am einfachsten und doch von strenger Regelmässigkeit sind die Bewegungen marschirender Soldaten. Soll Ordnung da sein, so treten alle zugleich mit dem rechten Fuss nieder und wieder zugleich mit dem linken Fusse. Beobachtet man marschirende Soldaten, so findet man, dass sie stärker mit dem rechten, schwächer mit dem linken Fusse niedertreten, und so wird die Zeit leicht

bemerkbar gegliedert in ganz gleiche Abschnitte, wovon je die erste Hälfte mit einer stärkeren, die zweite mit einer schwächeren Bewegung beginnt: *rechts, links* | *rechts, links* | u. s. w.

Freilich pflegt mit dem linken Fusse „angetreten" zu werden, doch ist dies nur der erste, vorbereitende Tritt.

Etwas verwickelter sind die Bewegungen beim Tanze; aber auch sie haben éine regelmässige Reihenfolge. Betrachten wir aber einen möglichst einfachen Tanz, unsern „Polka-Masurka". Hier folgen drei verschiedene Bewegungen, welche die gleiche Zeit beanspruchen, auf einander. Bei „Eins" tritt man stark mit dem rechten Fuss nieder, bei „Zwei" und bei „Drei" tritt man schwächer mit dem linken Fuss nieder und hebt zugleich den rechten Fuss. Später vertauschen die Füsse ihre Rolle, u. s. f. Hier also ist die Zeit in gleiche dreitheilige Abschnitte durch die Bewegungen zerlegt.

Diese kleinen Abschnitte mit ihrer regelmässigen Gliederung nennt man **Takte**, πόδες, *pedes*. Der erste vorbereitende Tritt beim Marsche aber entspricht dem Auftakte. Wir lernten oben zweitheilige (gleiche) und dreitheilige (ungleiche) Takte kennen. Die griechische Terminologie ist γένος ἴσον, γένος διπλάσιον. Viertheilige Takte würden ziemlich auf dasselbe hinauskommen, als zweitheilige: auch sie sind gleiche Takte. Aber fünftheilige Takte würden eine neue Art bilden, und bilden sie: bei uns sind dieselben sehr selten, bei den Griechen häufiger und heissen γένος ἡμιόλιον.

2. Soll nun der Gesang mit diesen Tanz- und Marschbewegungen stimmen, so muss auch er in dieselben Abschnitte, die Takte zerfallen. Jeder Anfang des Taktes muss kräftiger intonirt werden, um zur kräftigeren Bewegung die rechte Beziehung zu haben; den schwächeren Bewegungen entsprechen schwächer intonirte Silben.

Und das ist das erste Erforderniss der rhythmischen Rede, dass sie in diese gleichmässigen Takte zerfalle, mit stärkerer Intonation je am Anfange. Da nun in der gewöhnlichen Rede (der Prosa) die Silben nicht in einem streng mathematischen Verhältnisse der Dauer nach stehen, so muss im Gesange erst ein genaueres Gesetz geschaffen werden; und da gilt denn, wie schon § 3, 6 erwähnt, im Griechischen das Gesetz, dass je eine lange Silbe gleich zweien kurzen ist, — = ◡◡ .

Ferner, da der Anfang des Taktes stärker intonirt werden muss, so muss eine lange Silbe ihn einleiten nach § 4, 4, 2). Für den „schwachen Takttheil" sind dann die Kürzen bestimmt, doch ist hier ebenfalls die Länge zulässig, da nicht jede Länge nothwendig stärker intonirt wird. So sind denn ♩ ♪ ♪ (–́ ⏑ ⏑) und ♩ ♩ (–́ –) beides richtige $^2/_4$-Takte.

Das gesungene Lied unterscheidet sich ferner durch eine strenge Regelung der Tonverhältnisse. Da nun schon die Prosa in diesen Tönen schwankte, z. B. viele Silben mit Acut unter Umständen (im engeren Zusammenhange) auch den Gravis statt dessen annahmen, so schaltete die Kunst der Musik mit diesen Tönen immer freier, je mehr sie sich selbständig entwickelte.

3. Das ist denn die rhythmische Rede: die in gleichlange Abschnitte geordnete Rede mit eben so gesetzmässig vertheilten Icten; im Gesange tritt, alles noch regelmässiger zu machen, die genaue Bestimmung der Töne hinzu.

Der Gesang also ist

1) metrisch in gleichmässige Abschnitte (von denen hier zunächst die kleinsten, die Takte, in Betracht kommen) geordnet;

2) diese Abschnitte werden rhythmisch durch die regelmässigen Intonationen (Icten);

3) musikalisch wird der Gesang durch die genau geordneten Distanzen der Töne.

4. Allmälig aber wurden die musikalischen Instrumente vervollkommnet, so dass sie aufhörten, bloss zur Begleitung zu dienen und selbständig die Melodien wiedergaben. So entstand die nackte Musik ohne Worte. Sie hat denselben Rhythm, dieselben Töne, als der Gesang; aber metrisch musste sie demselben bald überlegen werden. Wenn also z. B. der viertheilige Takt, der die Dauer von etwa vier Achtelnoten hat (♫♫) nicht gut mehr als vier Silben haben kann, da ihre Articulation immer eine gewisse Zeit beansprucht; ja wenn ausserdem für die ersten beiden Achtel im Allgemeinen eine Viertelnote eintreten muss (♩ ♫, – ⏑ ⏑, nicht leicht ⏑ ⏑ ⏑ ⏑), da sonst einer kurzen Silbe gegen ihre Natur ein starker Ictus zu geben wäre: so hat es dagegen keine Schwierigkeit, ihn auf dem Saiten-Instrumente durch acht Sechszehntelnoten (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯), u. s. w. auszudrücken.

Also, die Vocalmusik hat durch die Natur der Sprache ihre bedeutenden metrischen Einschränkungen. Ausserdem würden mit rasender Geschwindigkeit gesungene Silben nicht mehr den Sinn der Rede erkennen lassen. Und diese Einschränkungen wurden in der Vocalmusik der Griechen in ihrer classischen Periode durchaus inne gehalten. Jene Uebertreibung in Trillern, Läufen u. dgl. welche unsere moderne Musik anwendet, wären dem Griechen, mindestens bei der Vocalmusik, ein Gräuel gewesen. Der edlen Einfachheit, die aber den höchsten Effect und eine ausserordentlich kunstvolle Gliederung erreichte, haben wir es zu danken, dass wir noch jetzt in den überlieferten Texten im Stande sind, den metrischen Werth der Silben zu erkennen und den ganzen rhythmischen Bau zu bestimmen.

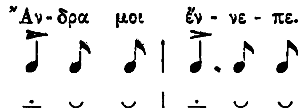
Denn von jenem Prinzip, dass die lange Silbe genau den Werth zweier Kürzen habe, wurde auch in der weiter entwickelten Poesie nicht allzu bedeutend abgewichen, und überall sind wir im Stande, den Grad der Abweichung anzugeben.

Ueber die Entwicklung der Formen vgl. übrigens § 25.

§ 7. Allgemeines über die Takte.

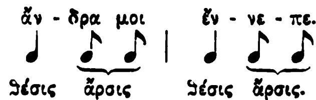
1. Wir handeln hier zunächst nur von den aus langen und kurzen Silben in ihrer gewöhnlichen Geltung gebildeten Takten. Ihre metrischen Formen sind die gewöhnlichen, welche der Mehrzahl der Gedichte zu Grunde liegen.

2. Die erste Note des Taktes wird, wie erwähnt, stärker intonirt, sie hat also den Haupt-Ictus. So in den Vierachteltakten:



In der Notenschrift pflegt man diesen Ictus, als selbstverständlich, nicht zu bezeichnen.

Dieser starke Takttheil heisst, weil man beim Taktiren den Fuss niedersetzte, ϑέσις, während der leichte Takttheil, bei dem man den Fuss emporhob, ἄρσις hiess:



Im Deutschen pflegt man umgekehrt die θέσις „Hebung", die ἄρσις „Senkung" zu nennen, und demgemäss auch die Bedeutung der griechischen Benennungen umzudrehen. Dies rührt von unserer Praxis, die starken Taktheile mit dem Hochtone (der „gehobenen" Stimme), die schwachen mit dem Mitteltone auszusprechen (der im Verhältniss zum Hochtone als „gesenkte" Stimme erscheint). Vgl. § 5, 3. Am besten thut man, an die Praxis beim Taktiren zu denken und demgemäss folgender Ausdrücke sich zu bedienen:

θέσις = Niederschlag,
ἄρσις = Aufschlag.

3. In der weiteren Entwicklung der griechischen Poesie wurde das Princip, dass im Niederschlage lange, im Aufschlage kurze Silben stehen mussten, nicht streng inne gehalten. So konnte der $^3/_8$-Takt nicht nur ausgedrückt werden durch ♩ ♪ (z. B. τοῦτο), sondern auch durch ♪ ♪ ♪ (z. B. διότι). An Stelle der langen Silbe treten also zwei kurze, eine Erscheinung, welche Auflösung (διάλυσις) heisst. Ferner konnte auch statt zweier Kürzen (im Aufschlage) eine Länge verwandt werden, z. B. ♩ ♩ (wie κεῖνοι) statt ♩ ♫. Dies heisst Zusammenziehung.

In der Notenschrift und der gewöhnlichen metrischen Zeichenschrift drückt man diese Freiheit wie folgt aus:

Auflösung, d. h. ♪ ♪ für ♩ durch ♩♪ oder ◡◡

Zusammenziehung, d. h. ♩ für ♪ ♪ durch ♫ oder ◡◡

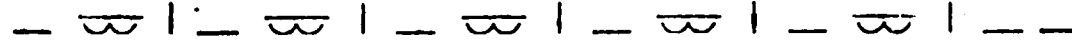
Ist es gleichgültig, ob eine lange oder zwei kurze Silben gesetzt werden; so kann man dieses durch ♫ bezeichnen, während die metrische Schrift dieses nicht genau ausdrücken kann.

Da nun z. B. im Hexameter der Dactylus ♩ ♪ ♪ die gewöhnliche, der Spondeus die seltnere Form ist, ausgenommen im letzten Takte, wo der Spondeus allein stehen darf, so hat man hier

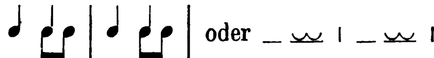
die Dactylen nicht als Auflösung der Spondeen, sondern umgekehrt die letzteren als Zusammenziehung der ersteren zu betrachten und demgemäss zu bezeichnen:



oder



nicht

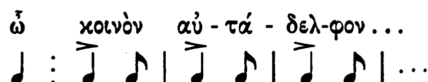


4. Bedenkt man den Werth der Takte als rhythmische Momente ursprünglich für Tanz und Marsch, so wird man leicht erkennen, dass bei Takten gleicher Ausdehnung dennoch verschiedene Ictenverhältnisse herrschen konnten. Man kann z. B. ♩ ♫ intoniren —́ ⏑́ ⏑ oder —́ ⏑́ ⏑, d. h. der Haupt-Ictus kann den Neben-Ictus ganz wesentlich überragen, oder weniger bedeutend, je nach dem Unterschiede der gleichzeitigen Tanz- und Marschbewegungen. In der Musik tritt dieser Unterschied natürlich ebenfalls als charakteristisch hervor und gibt ihr ein eigenes Gepräge. So z. B. haben unsere Walzer nur Einen starken Ictus: —́ — — in der Stammform der Takte, während im Polka-Masurka noch ein zweiter ziemlich starker Neben-Ictus ist: —́ — —́.

Welche Verhältnisse in den Melodien der griechischen Texte herrschten, lässt sich aus den metrischen Eigenthümlichkeiten derselben beurtheilen. Können nämlich beliebig Auflösungen der Niederschläge und Zusammenziehungen der Aufschläge eintreten, so ist es ein Beweis, dass die letzteren keinen so sehr geringen Ictus haben konnten. Ist z. B. der Vierachteltakt nicht nur —́ ⏑ ⏑, sondern auch —́ —, so ist damit noch nicht gesagt, dass der Aufschlag einen starken Neben-Ictus hatte, wohl aber, wenn auch die Form ⏑́ ⏑ — gestattet war, so dass das allgemeine Schema des Taktes war: ⏑́⏑ ⏑⏑. Denn da die langen Silben die Träger der stärkeren Icten sind, so konnte unmöglich in einem Metrum wie ♫ ♫ | ♫ ♫ | u. s. w. oder ⏑⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑⏑ ... der Ictus des ersten Taktheils, der häufig auf kurze Silben fiel, während gleichzeitig der Aufschlag eine lange Silbe hatte, so bedeutend überwiegen.

Wir sind also im Stande, die Ictenverhältnisse in den Takten der einzelnen Metra nach der Häufigkeit der Auflösung und Zusammenziehung zu bestimmen.

5. Nicht alle Melodien und demgemäss auch nicht alle Verse fangen mit dem vollen Takte, also einer Ictussilbe an. Häufig geht der schwache Taktheil, der **Auftakt** (ἀνάκρουσις nach Hermann) voran. So im Trimeter:



Ebenso, wie hier der Vers im $^3/_8$-Takt, kann jeder andere Vers mit Auftakt beginnen. Hierdurch wird der Rhythmus lebhafter, indem die erste oder ersten Silben (denn auch zwei Silben können, je nach der Taktart den Auftakt bilden) gleichsam eine Art Aufforderung oder Ermunterung, mit dem eigentlichen rythmischen Gange zu beginnen, bilden.

So klingt z. B. von folgenden zwei Versen bei Salis, die im selben Taktmasse sind und dieselbe Anzahl von Takten haben, der zweite lebhafter wegen des Auftaktes:

Mitleid, Heil dir du Geweihte!
–́ – | –́ – | –́ – | –́ – ||

Wie lieblich, wann dein rother Schein.
– ⁝ –́ – | –́ – | –́ – | – ⋀ ||

Gesetz ist, dass der Auftakt nur dem Aufschlage gleich sein darf, nicht aber grösser; auch ist er der Regel nach nicht kleiner. So ist im $^4/_8$-Takte der Aufschlag = $^2/_8$, folglich auch der Auftakt = $^2/_8$, nicht etwa $^1/_8$ oder auch $^3/_8$, also

⏕ ⁝ – ⏕ | – ⏕ u. s. w., nicht
⏑ ⁝ – ⏕ | – ⏕ u. s. w., oder
– ⏑ ⁝ – ⏕ | – ⏕ . . . . .

Nur kann eine „irrationale“ Silbe, die wir künftig durch > bezeichnen wollen, meistens den Auftakt bilden, wie in ὦ κοινὸν αὐτάδελφον scheinbar – statt ⏑. Siehe hierüber § 13.

6. Die Alten haben Verse mit und ohne Auftakt strenge unterschieden, dabei aber in ihren theoretischen Systemen häufig in falsche Takte getheilt. Sie sonderten den Auftakt nicht ab, sondern begannen mit ihm sogleich den Takt, z. B.

Wie lieblich, wenn dein rother Schein.
— ⏗ | — ⏗ | — ⏗ | — ⏗

Καὶ δὴ ᾽πίκουρος ὥστε Κὰρ κεκλήσομαι *Arch.*
> ⏗ | ⏑ ⏗ | ⏑ ⏗ | ⏑ ⏗ | ⏑ ⏗ | ⏑ ⏗

So unterschieden sie also zwei Arten des $^3/_8$-Taktes: Trochäen (⏗⏑) und Jamben (⏑⏗). Aber die Icten fallen ganz gleich, wenn wir den Auftakt absondern, und demgemäss schreiben wir auch jenen „jambischen“ Vers:

> ⋮ ⏗ ⏑ | ⏗ ⏑ | ⏗ ⏑ | ⏗ ⏑ | ⏗ ⏑ | ⏗ ∧ ||

(∧ bedeutet eine Achtelpause).

§ 8. Die fundamentalen Taktformen.

1. Ausdehnung, Gliederung und Intonation bestimmen das Wesen der Takte. Nach der Ausdehnung unterscheiden wir $^3/_8$-, $^4/_8$-, $^5/_8$-, $^6/_8$-Takte. Die Gliederung aber kann z. B. bei einem Takte von sechs Achteln eine verschiedene sein: er kann zerfallen in einen Aufschlag von $^3/_8$ und einen Niederschlag von $^3/_8$ ⏗⏑⏗⏑ | und dann nennen wir ihn $^6/_8$-Takt; oder auch in einen Niederschlag von $^4/_8$ und einen Aufschlag von $^2/_8$ ($^4/_8 + ^2/_8$), und dann pflegt man ihn $^3/_4$-Takt zu nennen. Der erstere ist ein gerader Takt (da Niederschlag und Aufschlag gleiche Ausdehnung haben), der andere ein ungerader Takt.

Endlich, durch die Intonation können auch Takte von gleicher Ausdehnung und Gliederung verschieden sein, z. B. ⏗ ⏗ | und ⏗ ⏗ |.

Von secundärem Werthe ist dagegen zum Theil die Ausfüllung der Takte durch Noten von bestimmter Dauer, z. B. — ⏑ ⏑ | oder — — |, insofern Gliederung und Intonirung nicht dadurch bedingt werden (vgl. § 7, 3).

2. Im folgenden sind die gebräuchlichen Takte mit ihrer gewöhnlichen Ausfüllung zusammengestellt; die häufigeren „Auflösungen“ und „Zusammenziehungen“ sind in der Noten- und metrischen Schrift bemerkt; als Beispiele sind einzelne Wörter gegeben, wo aber Auftakt gewöhnlich stattfindet, Stücke von Versen.

A. Die geraden Takte (γένος ἴσον).

I. –́⏑⏑ oder ♩ ♫ *dactylus* (εἵπετο).

Es ist der $^4/_8$-Takt mit schwachem Neben-Ictus.

Die Form mit zusammengezogenem Niederschlage (–́ –̀) wird meist fälschlich **sponde us** genannt.

II. –́⏑⏑, –́ –́, ⏑́⏑ –́ oder ♪♪ ♫ **anapaestus,** immer mit Auftakt. Vgl. 10, II.

ἐλελεῦ, ἐλελεῦ ⏑⏑ ⁝ –⏑⏑ | – . . . .

III. –́ –́ oder ♩ ♩ **spondeus** (κεῖνοι).

$^2/_4$-Takt mit starkem Neben-Ictus.

Er ist vom Anapäst namentlich durch ruhigeres Tempo verschieden, dann durch Seltenheit der Auflösungen und meist Mangel des Auftaktes. Vgl. § 10, III.

IV. –́⏑–́⏑ oder ♩ ♪ ♩ ♪ **dichorēus** (ἐκτρέπεσθε).

$^6/_8$-Takt mit der Gliederung $^3/_8 + ^3/_8$.

B. Ungerade Takte (γένος διπλάσιον).

V. –́⏑ oder ♩ ♪ **chorēus.**

$^3/_8$-Takt mit schwachem Neben-Ictus.

Ohne Auftakt heisst er **trochaeus** (εἶπε);

mit Auftakt **iambus.**

κράτος βία τε ⏑ ⁝ –⏑ | –⏑ | . . .

aufgelöst (⏑́⏑⏑) **tribrachys** (λέγετε).

VI. –́ –́⏑⏑ oder ♩ ♩ ♫ **jonicus** (ἐκλείπετε).

$^3/_4$-Takt mit der Gliederung $^2/_4 + ^1/_4$ und dem schwächsten Ictus im Aufschlag.

Ohne Auftakt heisst er **jonicus a majori;**

mit Auftakt **jonicus a minori.**

σέβομαι μὲν προσιδέσθαι ⏑⏑ ⁝ ––⏑⏑ | –– . . .

VII. –́⏑⏑–́ oder ♩ ♫ ♩ **choriambus** (ἐκτρέπομαι).

$^3/_4$-Takt mit der Gliederung $^1/_4 + ^1/_4 + ^1/_4$ und starkem Neben-Ictus im Aufschlage.

C. Fünftheilige Takte (γένος ἡμιόλιον).

VIII. –́⏑–́ oder ♩ ♪ ♩ **paeon** (βούλομαι).

$^5/_8$-Takt mit der Gliederung $^3/_8 + ^2/_8$.

Die Namen der Formen sind:

$\acute{-} \cup \acute{-}$ *amphimacrus* oder *creticus* (βούλομαι).

$\acute{-} \cup \acute{\cup} \cup$ *paeon primus* (ἐκτρέπετε).

$\acute{\cup} \cup \cup \acute{-}$ *paeon quartus* (καταλέγω).

$\acute{\cup} \cup \cup \acute{\cup} \cup$ aufgelöster Päon (παρεγένετο).

IX. $\acute{-} \acute{-} \cup$ oder ♩ ♩ ♪ *bacchīus*, gewöhnlich mit Auftakt. $^5/_8$-Takt mit der Gliederung $^2/_8 + ^2/_8 + ^1/_8$.

τίς ἀχώ, τίς ὀδμά ◡ ⁝ — — ◡ | — — . . .

§ 9. Verkürzte Schlusstakte.

1. Ehe wir zur Charakteristik der einzelnen Taktarten übergehen, ist noch die Erscheinung zu besprechen, dass der Schlusstakt einer gesungenen und recitirten Reihe (besonders eines Verses) nicht ganz durch Noten ausgefüllt zu sein braucht, vielmehr statt des Aufschlages eine Pause haben kann. Diese Pause wird in der Notenschrift wie in der metrischen Zeichenschrift durch verschiedene Zeichen je nach ihrer Zeitdauer angegeben:

die Achtelpause 𝄾, ∧.
die Viertelpause 𝄽, $\overline{\wedge}$.
die $^3/_8$-Pause 𝄽·, $\llcorner\overline{\wedge}$.
die halbe Pause 𝄼, $\llcorner\overline{\wedge}\lrcorner$.

2. Der Schluss mit einem verkürzten Takte heisst κατάληξις und der so schliessende Vers katalektisch (στίχος καταληκτικός, μέτρον καταληκτικόν). Schliesst dagegen der Vers mit ganzem Takte, so heisst er „voll endend“ (ἀκατάληκτος).

Akatalektisch ist demgemäss:

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλά.
— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ ‖ — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — ‖

Ebenso:

Mitleid, Heil dir du Geweihte!
— — | — — | — — | — — ‖

Katalektisch dagegen:

Aesch. Suppl. I. str. α′:
νῦν δ' ἐπικεκλομένα
— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — $\overline{\wedge}$ ‖,

ebenso:

Seht, Gespielen, seht die Flur.
— — | — — | — — | — $\overline{\wedge}$ ‖.

§ 10. Beispiele von Versen in den verschiedenen Takt-Arten.

I. Die **Dactylen** sind ein feierlicher, ruhiger und gemessener Takt und dienen desshalb namentlich in der chorischen Poesie dazu, die gehobene, Gott vertrauende Stimmung zu bezeichnen, oder es werden Warnungen in feierlichem Ernste damit gegeben. Zuweilen kommt Auftakt vor:

Aesch. Ag. I, str. α':

Κύριός εἰμι ϑροεῖν ὅδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν ἐντελέων·
ἔτι γὰρ ϑεόϑεν καταπνεῖ μοι πειϑὼ μολπᾶν ἀλκᾷ σύμφυτος αἰών.

—◡◡ | —◡◡ | —◡◡ | —◡◡ || —◡◡ | — — | —◡◡ | —⏕ ||
◡◡ ⁝ —◡◡ | —◡◡ | — — | — — || — — | — — | —◡◡ | — — ||

Dann sind sie der Takt des feierlich recitirten Epos im sogenannten Hexameter: *Od. I,* 1 *sq :*

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
πλάγχϑη ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεϑρον ἔπερσε.

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡, ◡ || — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — ||
— — | — — | —, ◡ ◡ || — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — ||

Rascheres Tempo aber haben sie in Klageliedern, doch tritt hier das religiöse Element hervor, insofern namentlich die Todtenklage ein religiöser Act war. *Soph. El. I. Gstr. α':*

Ἀλλ' ἐμέ γ' ἁ στονόεσσ' ἄραρεν φρένας,
ἃ Ἴτυν, αἰὲν Ἴτυν ὀλοφύρεται,
ὄρνις ἀτυζομένα, Διὸς ἄγγελος.

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ ||
— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ ||
— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ ||

II. Die **Anapästen** sind der echte Marschtakt und kommen desshalb nicht nur in (namentlich spartanischen) Marschliedern, von denen Bruchstücke überliefert sind, vor, sondern auch trat unter singender Recitation derselben der Chor in der Tragödie meist auf die Bühne (in der Parodos = Anmarsch) und verliess dieselbe unter Recitation von Anapästen (in der Exodos = Abmarsch). Natürlich wurde (wie auch jetzt noch in unsern Marschweisen)

nach den Icten niedergetreten. So marschirt in den Schutzflehenden des *Aeschylus* der Chor der Danaiden ein:

Ζεὺς μὲν ἀφίκτωρ ἐπίδοι προφρόνως
στόλον ἡμέτερον νάιον ἀρθέντ'
ἀπὸ προστομίων λεπτοψαμάθων
Νείλου: δίαν δ' ἐκλείπουσαι
χθόνα σύγχορτον Συρίᾳ φεύγομεν etc.

— ⁝ ◡ ◡ — | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | —
◡ ◡ ⁝ — ◡ ◡ | — — | ◡ ◡ — | —
◡ ◡ ⁝ — ◡ ◡ | — — | — ◡ ◡ | —
— ⁝ — — | — — | — — | —
◡ ◡ ⁝ — — | — ◡ ◡ | — — | ◡ ◡

Man bemerke den grossen Unterschied von Dactylen, welche Auftakt haben, wie in dem obigen Beispiel aus *Aesch. Ag.*, bei denen aber Takte wie ⁝◡ ◡ ⁝— unmöglich vorkommen können.

III. Die **Spondeen**, bei denen Auflösungen auch des Aufschlages selten vorkommen dürfen, sind der Takt der religiösen, ausserordentlich gemessenen und langsam gesungenen Hymnen, zu denen sie sich noch besser als die Dactylen eignen. Ihr Name rührt eben von den Opferspenden (σπονδαί) her. — So in einem Hymnos auf Helios von *Dionysios:*

Εὐφαμείτω πᾶς αἰθήρ,
γῆ καὶ πόντος καὶ πνοιαί,
οὔρεα, τέμπεα σιγάτω,
ἦχοι φθόγγοι τ' ὀρνίθων·
μέλλει γὰρ πρός γ' ἡμᾶς βαίνειν
Φοῖβος ἀκερσικόμας εὐχαίτας.

— — | — — | — — | — ⊼ ||
— — | — — | — — | — ⊼ ||
— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — | — ⊼ ||
— — | — — | — — | — ⊼ ||
— — | — — | — — | — — ||
— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — | — — ||

Man verwechsele also nicht diese wahren Spondeen mit den in der äusseren Form ähnlichen zusammengezogenen Dactylen (— — statt — ◡ ◡), die nur den dactylischen Versen die ermüdende Gleichförmigkeit nehmen sollen.

IV. Die **Choreen** sind ein ziemlich lebhafter Takt, der zur Schilderung individueller Gefühle dient, namentlich mit Auftakt (als Jamben), viel ruhiger aber ohne denselben (als Trochäen).

Aesch. Eum. IV, Gstr. β′:

Ἔσϑ' ὅπου τὸ δεινὸν εὖ,
καὶ φρενῶν ἐπίσκοπον
δεῖ μένειν καϑήμενον.

— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||
— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||
— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||

id. Cho. I, Str. γ′:

Δι' αἵματ' ἐκποϑένϑ' ὑπὸ χϑονὸς τροφοῦ
τίτας φόνος πέπηγεν οὐ διαρρύδαν.

◡ ⋮ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||
◡ ⋮ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||

Etwas mehr Leben kommt in den Takt durch häufige Auflösungen. So in einem Wechselgesange zwischen Antigone und Ismene, *Aesch. Sept. IX, Prood.*, wo im metrischen Schema die Personen-Trennung durch ein Komma bezeichnet werden soll:

Ā. δορὶ δ' ἔκανες. I. δορὶ δ' ἔϑανες.
Ā. μελεόπονος. I. μελεοπαϑής.
Ā. ἴτω δάκρυα. I. ἴτω γόος.

◡ ⋮ ◡ ◡ ◡ | —, ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ∧ ||
◡ ⋮ ◡ ◡ ◡ | —, ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ∧ ||
◡ ⋮ — ◡ | ◡ ◡, ◡ | — ◡ | — ∧ ||

V. Der **jonische Takt** dient zur Darstellung der tief erregten inneren Stimmung; in ihm bricht der laute Siegesjubel hervor, oder das freudige Gefühl der Rettung aus grosser Gefahr; oder die Begeisterung der Bacchantinnen und lärmender Zecher wird durch ihn ausgedrückt. Aber auch die tief innere Angst, die laut nach Rettung schreit, wird schön durch Jonici ausgedrückt.

So die Siegesgewissheit, *Aesch. Pers.* 1, *str.* α′:

Πεπέρακεν μὲν ὁ περσέπτολις ἤδη
βασίλειος στρατὸς εἰς ἀντίπορον γείτονα χώραν,
λινοδέσμῳ σχεδίᾳ πορϑμὸν ἀμείψας.

◡ ◡ ⋮ — — ◡ ◡ | — — ◡ ◡ | — — ⊼ ‖
◡ ◡ ⋮ — — ◡ ◡ | — — ◡ ◡ ‖ — — ◡ ◡ | — — ⊼ ‖
◡ ◡ ⋮ — — ◡ ◡ | — — ◡ ◡ | — — ⊼ ‖

Aehnlich der Jubel der erretteten Danaiden (X̄), die mit ihren Dienerinnen (Θ̄) wechselseitig singen, *Aesch. Suppl.* 9, *str.* β′:

X̄. Κύπριδος δ' οὐκ ἀμελεῖ θεσμὸς ὅδ' εὔφρων.
δύναται γὰρ Διὸς ἄγχιστα σὺν Ἥρᾳ·
τίεται δ' αἰολόμητις
θεὸς ἔργοις ἐπὶ σεμνοῖς.
Θ̄. Μετάκοινοι δὲ φίλᾳ ματρὶ πάρεισιν
πόθος, ᾇ τ' οὐδὲν ἄπαρνον
τελέθει θέλκτορι Πειθοῖ.
δέδοται δ' Ἁρμονίας μοῖρ' Ἀφροδίτᾳ
ψεδυροὶ τρίβοι τ' Ἐρώτων.

◡ ◡ ⋮ — — ◡ ◡ | — — ◡ ◡ | — — ⊼ ‖
◡ ◡ ⋮ — — ◡ ◡ | — — ◡ ◡ | — — ⊼ ‖
◡ ◡ ⋮ — — ◡ ◡ | — — ⊼ ‖
◡ ◡ ⋮ — — ◡ ◡ | — — ⊼ ‖
◡ ◡ ⋮ — — ◡ ◡ | — — ◡ ◡ | — — ⊼ ‖
◡ ◡ ⋮ — — ◡ ◡ | — — ⊼ ‖
◡ ◡ ⋮ — — ◡ ◡ | — — ⊼ ‖
◡ ◡ ⋮ — — ◡ ◡ | — — ◡ ◡ | — — ⊼ ‖
◡ ◡ ⋮ — ◡ — ◡ | — — ⊼ ‖

Im Schlussverse ist ein Dichoreus substituirt, eine Praxis, über die später gesprochen werden wird.

VI. Die **Choriamben**, ein seltener Takt, dienen besonders zum Ausdrucke des höchsten Grades der Verzweiflung und des Unwillens. Daher bilden sie auch gerne sehr lange Verse (weil die Verzweiflung schwer zur Ruhe gelangt, der die Pause am Ende des Verses entspricht).

Aesch. Sept. 7, *str.* γ′:

Παῖδα μὲν αὐτᾶς πόσιν αὐτᾷ θεμένα
τούσδ' ἔτεχ', οἱ δ' ὧδ' ἐτελεύτασαν ὑπ' ἀλλαλοφόνοις χερσίν ...

— ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — ‖
— ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — ‖ — ◡ ◡ — | — ◡ ...

Auftakt ist selten. Gerne folgen auf choriambische Verse jonische,

die zwar auch heftige, aber im Verhältniss gegen jene doch bedeutend gemilderte Gemüthsstimmungen bezeichnen.

Soph. Oed. R. 2, str. β′:

Δεινὰ μὲν οὖν, δεινὰ ταράζει σοφὸς οἰωνοθέτας
οὔτε δοκοῦντ' οὔτ' ἀποφάσκονθ'· ὅ τι λέξω δ' ἀπορῶ.
πέτομαι δ' ἐλπίσιν οὔτ' ἐνθάδ' ὁρῶν οὔτ' ὀπίσω.

— ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — ‖ — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — ‖
— ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — ‖ — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — ‖
⏑ ⏑ ⋮ — — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ ‖ — — ⏑ ⏑ | — ⊼ ‖

VII. Die **Dichoreen** sind eine Zusammenfassung von je zwei Choreen. Eine längere Folge so kleiner Takte wie ♩ ♪ oder — ⏑ ist nämlich ermüdend; desshalb werden gewöhnlich je zweie derselben zu einem $^6/_8$-Takte zusammengefasst: ⫶ ⏑ ⊥ ⏑ |, wohl zu unterscheiden von der Folge ⫶ ⏑ | ⫶ ⏑, wo beide Icten der Längen dieselbe Stärke haben und desshalb die beiden $^3/_8$-Takte nicht als Einheit erscheinen. Eine Reihe von vier oder 6 Jamben ist am besten in Dichoreen zu theilen, so dass die unter IV angeführten Beispiele besser zu bezeichnen sind:

Ἔσθ' ὅπου τὸ δεινὸν εὖ

— ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ∧ ‖

Δι' αἵματ' ἐποθένθ' ὑπὸ χθονὸς τροφοῦ

⏑ ⋮ — ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ∧ ‖

Diese Eintheilung jambischer und trochäischer Verse in Dichoreen ist der Grund, dass z. B. ein jambischer Vers aus sechs Takten nicht Hexameter, sondern Trimeter heisst, indem man theilt:

⏑ ⋮ — ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ∧ ‖, nicht
⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖

Ebenso spricht man von einem trochäischen Tetrameter, der aus acht einzelnen Trochäen, d. i. vier Ditrochäen besteht. Dennoch werden wir die Eintheilung in $^3/_8$-Takte vorziehen, aus verschiedenen Gründen, und nur in Einem Falle (§ 23, 2) in $^6/_8$-Takte theilen. Bei der Eintheilung in $^3/_8$-Takte benennt man dann anders: Tetrapodie=Dimeter, Hexapodie=Trimeter, Octapodie=Tetrameter.

Aehnlich pflegen, mit weniger (und ganz anderem) Grunde je zwei anapästische Takte als ein einziger angesehen zu werden, so dass z. B. die Tetrapodie

⏑⏑ ⁝ ⏑⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑⏑

auch Dimeter heisst. Aber ähnliches kann nicht geschehen bei einem Verse, der aus drei oder fünf Choreen besteht.

VIII. Die **Päonen** bezeichnen die innere Aufregung, die entweder in eine Art taumelnde Begeisterung übergeht, oder mit einer grossen Unsicherheit und Schwanken, Rath- und Hülflosigkeit u. dgl. verbunden ist; daher auch in dringenden Bittgesuchen Verlassener. Hier sind wir, bei der Ungewohntheit des Taktes, am allerstärksten geneigt, falsch zu quantitiren; man muss sich desshalb um so strenger gewöhnen, Takte wie — ⏑ —, — ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑ —, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ordentlich abzuzählen:

βούλομαι, βουλόμεϑα u. s. w.
1.2. 3. 4.5. 1.2. 3. 4. 5.
— ⏑ — — ⏑ ⏑ ⏑

Aesch. Suppl. 3. *Str.* α':

Φρόντισον, καὶ γενοῦ πανδίκως
εὐσεβὴς πρόξενος·
τὰν φυγάδα μὴ προδῷς,
τὰν ἕκαϑεν ἐκβολαῖς
δυσϑέοις ὀρμέναν.

— ⏑ — | — ⏑ — | — ⏑ — ‖
— ⏑ — | — ⏑ — ‖
— ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ — ‖
— ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ — ‖
— ⏑ — | — ⏑ — ‖

Aristophanes hat diesen Takt häufig mit äusserst komischer Wirkung angewandt, z. B. *Ach. IV:*

Οὐκ ἀνασχήσομαι· μηδὲ λέγε μοι σὺ λόγον·
ὡς μεμίσηκά σε Κλέωνος ἔτι μᾶλλον, ὃν
κατατεμῶ τοῖσιν ἱππεῦσι καττύματα.

— ⏑ — | — ⏑ — ‖ — ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑ ‖
— ⏑ — | — ⏑ ⏑ ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ — ‖
⏑ ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ‖ — ⏑ — | — ⏑ — ‖

IX. Die **Bacchien**, welche selten in längeren Partien selbständig auftreten, bezeichnen viel stärker als die Päonen Unsicherheit und Schwanken, daneben Staunen und Ueberraschung.

Aesch. Prom. 115.

Τίς ἀχώ, τίς ὀδμὰ προσέπτα μ' ἀφεγγής;

⏑ ⁝ — — ⏑ | — —, ⏑ ‖ — — ⏑ | — — ∧ ‖

id. Eum. V. str. α':

B̄. Στενάζω; τί ῥέξω; γελῶμαι πολίταις.
ἔπαθον, ὤ, δύσοιστα.

Γ. ἰώ, ὤ, μεγάλα τοι κόραι δυστυχεῖς
Νυκτὸς ἀτιμοπενθεῖς.

⏑ ⁝ — — ⏑ | — —, ⏑ ‖ — — ⏑ | — — ∧ ‖
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ — ⏑ | — — ∧ ‖
⏑ ⁝ — — ⏑ | ⏑ ⏑ —, ⏑ ‖ — — ⏑ | ∸ ⌞∧ ‖
> ⁝ ⏑ ⏑ — ⏑ | — — ∧ ‖

§. 11. Verlängerung langer Silben (τονή).

1. Nehmen wir die Strophe eines deutschen Volksliedes von Hoffmann von Fallersleben:

Kukuk, Kukuk ruft aus dem Wald,
Lasset uns singen,
Tanzen und springen!
Frühling, Frühling wird es nun bald.
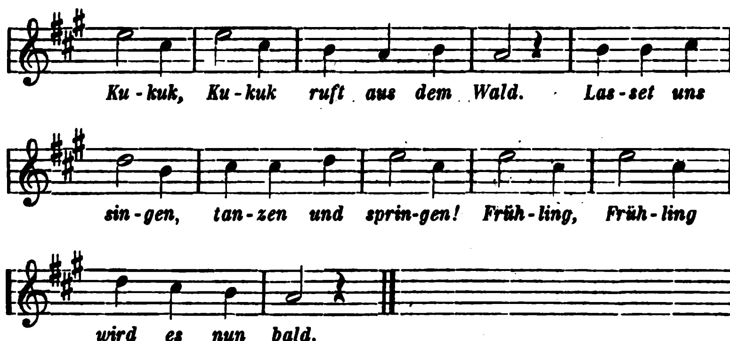
Notiren wir die Silben mit den Haupt-Icten, so erhalten wir:

∸ —, ∸ —, ∸ — —, ∸
∸ — —, ∸ ∸
∸ — —, ∸ —
∸ —, ∸ —, ∸ — —, ∸

Abgesehen von dem Schlusstakt der Verse, der nach § 9 verkürzt sein darf, haben wir im Innern derselben rhythmische Abschnitte von bald zwei, bald drei Silben. Unmöglich aber könnte man nach folgenden Takten singen, die fortwährend schwanken, bald gerade, bald ungerade sind: ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ... u. s. w. Aber auch recitiren kann mann nicht so, sondern man wird unwillkührlich jene rhythmischen Abschnitte als Takte von gleicher Dauer aussprechen:

Kukuk, | *Kukuk* | *ruft aus dem* | *Wald* |

d. i. vier an Zeitdauer gleiche Abschnitte. Wie wird nun diese gleiche Zeitdauer hergestellt? Die Noten des Liedes sind:

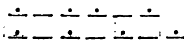


Wir sehen, in den zweisilbigen Takten ist der Ictus-Silbe ihr doppelter Zeitwerth gegeben (𝅗𝅥 statt 𝅘𝅥) und dadurch die Gleichheit der Takte hergestellt. Und so recitiren wir auch.

2. Recitirt man rhythmisch (wie jeder unwillkührlich es thut) das Hauff'sche Lied:

Morgenroth, Morgenroth!
Leuchtest mir zum frühen Tod,

so wird man nicht sprechen:



wo der zweite Takt des ersten Verses die halbe Dauer, die ihm zukömmt, nur hätte, sondern man wird entweder sprechen:



oder auch



indem man die fehlende Zeitgrösse durch eine Pause ergänzt.

Diese Erscheinung nun, wo eine Silbe einen ganzen Takt auch im Innern der Verse ausfüllen muss, ist bei uns ungemein häufig, besonders im vorletzten Takte eines Verses:

Bald wenn die Trompeten blasen,
Dann muss ich mein Leben lassen.

Diese Verse haben die Noten:



statt



So ist denn der scheinbar viertaktige Vers zu einem fünftaktigen geworden, mindestens im Gesange. Aber besonders gern machen wir so dreitaktige Verse zu viertaktigen, z. B.

Es rieselt klar und wehend...



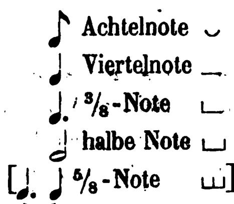
statt



3. In der griechischen Sprache kann der langen Silbe, die den Takt beginnt, also den Niederschlag bildet, ebenfalls in der Poesie eine Dauer gegeben werden, welche die von zwei Kürzen übertrifft; man nennt dies dann die Verlängerung, τονή. Füllt die lange Silbe, wie in einigen der obigen Fälle, einen ganzen Takt aus, so dass sie also Niederschlag und Aufschlag in sich begreift, so hat man (Westphal) dies die Synkope genannt. Wir können es Zusammenziehung, zusammengezogene Takte, nennen.

Auf diese Weise entstehen also Noten von grösserem Werthe als die Viertelnote. Da aber die griechische Musik immer wesentlich eine Vocalmusik blieb, wenigstens von dieser nur die Rede sein kann, wenn wir von dem Rhythm griechischer Texte sprechen, so ist klar, dass die Ausdehnung der Noten durch bestimmte Grenzen beschränkt bleiben musste. Dem Griechen ging beim Gesange nie die Sprache verloren, wenigstens in seiner classischen Literatur ist er nicht dahin gelangt, auf inhaltlose Texte, deren Verständniss gleichgültig ist, eine übertrieben künstliche Musik zu pfropfen. Er ist desshalb nicht dahin gelangt, der langen Silbe z. B. den Werth von acht gewöhnlichen kurzen Silben zu geben, wodurch nach unserer Bezeichnung ein ganze Note (𝅝) entstanden wäre. Sondern eigentlich ist er nur bis zur $^4/_8$-Note fortgeschritten, und nur scheinbar kommen auch $^5/_8$-Noten, aber keine längeren vor.

So sind denn die rhythmischen Zeitmomente der griechischen Poesie und folglich auch der griechischen Vocal-Musik in Notenschrift und metrischer Schrift die folgenden:



4. Wir sehen so die ungeheure Einförmigkeit, welche alle Singweisen gehabt haben müssten, hätten sie nur aus einem Wechsel von Viertel und- Achtelnoten bestanden, entfernt. Aber, wie sind wir nun im Stande, in den Texten den Werth der langen Silben, die so verschiedene Geltung haben können, zu bestimmen?

Wir handeln über die Rhythmik, und die Rhythmik ist eine Art angewandter Mathematik. Folglich müssen sich auch einfache und strenge Gesetze finden lassen, die in den einzelnen Fällen zu sicherer Erkenntniss leiten. Wir wollen kurz die Wege der Erkenntniss zusammenstellen.

1) Kennen wir aus der Hauptsumme der metrischen Erscheinungen das Taktmass eines Gedichtes, so werden wir überall längere Noten dort mit Recht annehmen, wo durch sie die Gleichheit der Takte gewahrt wird.

2) Auf diese Art werden rhythmische Reihen von mannigfaltiger Gestalt entstehen, die alle ihren bestimmten Charakter haben. Wie aber das Taktmass überhaupt zum Inhalte stimmen muss, so muss auch die metrische Form der Reihen ihrem Inhalte angemessen sein. Ob im Widerspruch damit oder nicht: daraus ist zu erkennen, wie richtig wir combinirt haben.

3) Neue ganz positive Momente werden durch die Eurhythmie geboten — die wir in § 34—37 entwickeln werden.

4) Zu den bestimmten äusseren Momenten muss die innere Wahrscheinlichkeit kommen; es muss der S i n n der Formen in Musik und recitirtem Rhythm sich erkennen lassen. Da die erstere nun in ihrer Organisation bei den Griechen klarer und durchsichtiger war, so muss eine b e s c h r ä n k t e Anzahl von Formen entstehen, die in der ganzen poetischen Literatur zur Anwendung

kommen. In der allgemeinen Conformanz der ganzen Literatur unter diese Gesetze liegt dann ein Hauptbeweis derselben.

5. Indem wir dazu übergehen, die Anwendung der längeren Noten zu zeigen, können wir nicht umhin, den Begriff des rhythmischen „Satzes“, der erst § 18 entwickelt werden wird, als bekannt vorauszusetzen.

6. Synkope ist die häufigere Erscheinung; sie findet bei folgenden Takt-Arten Statt:

I. sehr häufig bei Choreen (synkopirte Choreen) in der chorischen Lyrik. Synkope im vorletzten Takt der Verse (und Sätze) gibt diesen ein melancholisches Gepräge. Wir wollen solche Sätze oder Verse „fallende“ Sätze oder Verse nennen.

Aesch. Ag. I, str. δ':

Πνοαὶ δ' ἀπὸ Στρυμόνος μολοῦσαι
κακόσχολοι, νήστιδες, δύσορμοι,
βροτῶν ἄλαι, νεῶν τε καὶ πεισμάτων ἀφειδεῖς,
παλιμμήκη χρόνον τιθεῖσαι
τρίβῳ, κατέξαινον ἄνθος Ἀργείων.

⏑ ⁞ — ⏑ | ⌞ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
⏑ ⁞ — ⏑ | ⌞ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
⏑ ⁞ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞ ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
⏑ ⁞ ⌞ | ⌞ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
⏑ ⁞ — ⏑ | ⌞ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ⏑ ‖

Findet Synkope im vorletzten Takte statt, und der letzte ist doch voll (der Vers also akatalektisch), so entsteht der Eindruck des Unerwarteten, Ueberwältigenden, wie im letzten Verse des obigen Citates. Sechstaktige Verse von der Art, mit Auftakt heissen Choliamben („hinkende Jamben“) und wurden besonders von den alten Jambographen Hipponax und Ananios mit komischem Effecte zu ganzen Gedichten verwandt, später von Babrios in seinen Fabeln.

Δύ' ἡμέραι γυναικός εἰσιν ἥδισται,
ὅταν γάμῃ τις κἀκφέρῃ τεθνηκυῖαν. *Hipp.*

⏑ ⁞ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ⏑ ‖
⏑ ⁞ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ⏑ ‖

Ein Beispiel des „hinkenden“ trochäischen Tetrameters:

ἔαρι μὲν χρόμιος ἄριστος, ἀνθίας δὲ χειμῶνι. *An.*

◡ ◡ ◡ | — ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ◡ || — ◡ | — ◡ | ⊔ | — ◡ ||

Theilt man in Dichoreen statt in Choreen, so gestatten beide Theile des Taktes die Zusammenziehung, also

statt — ◡ — ◡ | kann ⊔ — ◡ oder — ◡ ⊔ | stehen.

Anm. Hinsichtlich der Auslautung können wir also folgende Vers-Arten (und ebenso Satz-Arten) unterscheiden:

1. voll auslautende, z. B.

— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ ||

ξυμβολεῖ φέρων φέροντι.

2. katalektische.

— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||

καὶ κενὸς κενὸν καλεῖ.

3. fallende.

— ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧ ||

οὐκ ἄνολβος ἔσται

4. hinkende.

◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | ⊔ | — ◡ ||

δύ' ἡμέραι γυναικός εἰσιν ἥδισται, *An.*

II. In den echten Anapästen findet Zusammenziehung zwar häufig statt, doch nur im vorletzten Takte des Verses oder Satzes.

Bemerkenswerth ist der viertaktige Vers mit Zusammenziehung im vorletzten (Takte), der *Paroemiacus* (οἶμος der Weg, also = Marschvers), woraus ganze Marschlieder gebildet wurden:

Tyrt. fr.:

Ἄγετ', ὦ Σπάρτας εὐάνδρου
κοῦροι πατέρων πολιητᾶν,
λαιᾷ μὲν ἴτυν προβαλέσθε,
δόρυ δ' εὐτόλμως πάλλοντες
μὴ φείδεσθαι τᾶς ζωᾶς·
οὐ γὰρ πάτριον τᾷ Σπάρτᾳ.

```
‿ ‿ ⁝ — — | — — | ⊔ | —
— ⁝ — ‿ ‿ | — ‿ ‿ | ⊔ | —
— ⁝ — ‿ ‿ | — ‿ ‿ | ⊔ | —
‿ ‿ ⁝ — — | — — | ⊔ | —
— ⁝ — — | — — | ⊔ | —
— ⁝ — ‿ ‿ | — — | ⊔ | —
```

In der Parodos und Exodos der Tragödie pflegt der Parömiacus eine Reihe von regelmässigen anapästischen Tetrapodien (denen auch Dipodien beigemischt sein können) abzuschliessen.

Soph. Aj. 134 *sq.*

Τελαμώνιε παῖ, τῆς ἀμφιρύτου
Σαλαμῖνος ἔχων βάθρον ἀγχιάλου,
σὲ μὲν εὖ πράσσοντ' ἐπιχαίρω·
σὲ δ' ὅταν πληγὴ Διὸς ἢ ζαμενὴς
λόγος ἐκ Δαναῶν κακόθρους ἐπιβῇ,
μέγαν ὄκνον ἔχω καὶ πεφόβημαι
πτηνῆς ὡς ὄμμα πελείας.

```
‿ ‿ ⁝ — ‿ ‿ | — — | — ‿ ‿ | —
‿ ‿ ⁝ — ‿ ‿ | — ‿ ‿ | — ‿ ‿ | —
‿ ‿ ⁝ — — | — ‿ ‿ | ⊔ | — ⊼ ||
‿ ‿ ⁝ — — | — ‿ ‿ | — ‿ ‿ | —
‿ ‿ ⁝ — ‿ ‿ | — ‿ ‿ | — ‿ ‿ | —
‿ ‿ ⁝ — ‿ ‿ | — — | ‿ ‿ — | —
— ⁝ — — | — ‿ ‿ | ⊔ | — ⊼ ||
```

III. Bei Dactylen ist die Zusammenziehung auf verschiedenen Stellen zulässig, doch im vorletzten Takte nicht häufig. Am bemerkenswerthesten ist sie am Schlusse eines „Satzes" im Innern der Verse. So besteht schon der elegische Vers, der mit dem sogenannten „Hexameter" vereinigt eine kleine Art Strophe, das „Distichon" bildet, woraus die Elegien bestehen, aus zwei dreitaktigen Sätzen, deren jede mit Zusammenziehung endet:

Solon fr.:

Πολλοὶ μὲν πλουτεῦσι κακοί, ἀγαθοὶ δὲ πένονται·
ἀλλ' ἡμεῖς αὐτοῖς οὐ διαμειψόμεθα
τῆς ἀρετῆς τὸν πλοῦτον, ἐπεὶ τὸ μὲν ἔμπεδον αἰεί,
χρήματα δ' ἀνθρώπων ἄλλοτε ἄλλος ἔχει.

— — | — — | — ◡, ◡ ‖ — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — ‖
— — | — — | ⊔, ‖ — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | ⊔ ‖
— ◡ ◡ | — — | — ◡, ◡ ‖ — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — ‖
— ◡ ◡ | — — | ⊔, ‖ — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | ⊔ ‖

Am Versschlusse ist natürlich auch die Schreibart — ⊼ statt ⊔ zulässig.

IV. Sonst kommen keine Zusammenziehungen vor. Nur der Endtakt jedes Verses kann nach § 9 unvollständig sein, folglich auch bei Päonen und Bacchien. Schliesst nun ein päonischer Vers auf einen Takt mit nur Einer Silbe, so kann man dieser den Werth von fünf Achteln geben (♩. ♩ oder ⊔), aber eben so richtig ist es, das Fehlende sich durch eine Pause ergänzt zu denken:

— ◡ — | — ◡ — | ⊔ ⊼ ‖, ebenso
◡ ⁝ — — ◡ | — — ◡ | — ⊼ ‖ oder
◡ ⁝ — — ◡ | ⊔ ∧ ‖

7. Verlängerung der langen Silbe des Niederschlages, und zwar immer zum Werthe von vier Achteln findet statt

1) bei Jonici, wo scheinbare Takte wie — ◡ ◡ dann die Geltung ⊔ ◡ ◡ haben.

Aesch. Pers. I, Gstr. γ':

Ἔμαθον δ' εὐρυπόροιο θαλάσσας
πολιαινομένας πνεύματι λάβρῳ
ἐσορᾶν πόντιον ἄλσος.

◡ ◡ ⁝ — — ◡ ◡ | ⊔ ◡ ◡ | — — ⊼ ‖
◡ ◡ ⁝ ⊔ ◡ ◡ | — — ◡ ◡ | — — ⊼ ‖
◡ ◡ ⁝ — — ◡ ◡ | — — ⊼ ‖

2) bei Dochmien, über welche erst § 23, 4 Aufschluss gegeben wird.

8. Unter keinen Umständen ist es zulässig, in der Mitte von Versen Pausen anzunehmen, wodurch die sonst nicht vollen Takte vervollständigt würden. Denn da, mit wenigen Ausnahmen (über welche § 18, 6) im Innern der Verse keine Wortschlüsse an bestimmten Stellen sind, so müsste dadurch eine Pause häufig mitten in ein Wort gefallen sein. Wäre dies überhaupt gestattet, so müsste es auch nach kurzen Silben gestattet sein, so dass wir z. B. λέγομαι uns auch als einen Päon (◡ ◡ ∧ —) denken könnten. Aber glücklicher Weise haben die Griechen diese Anomalie nie angewandt.

Hätten sie es, so gäbe es überhaupt keine griechische Metrik und Rhythmik, da fast jeder Vers eines lyrischen Gedichtes die verschiedensten Auffassungen zuliesse.

§ 12. Die dorischen Weisen.

1. Dactylische Weisen, aus einem ewigen Wechsel von ♩ ♫ und ♩ ♩ bestehend, selten mit einzelnen Takten aus 𝅗𝅥 konnten nur einförmige Melodien geben, mit wenig Leben und Mannigfaltigkeit. Freilich, in dem gemessenen, kräftigen Gange derselben konnte eine grosse Wirkung liegen, doch musste diese um so mehr zu Tage treten, wenn lebhaftere Reihen ihn unterbrachen. Nun sind gerade Takte wie ♩. ♪ bei allen Völkern ungemein häufig. Auch die Griechen haben sie vielfach angewandt, doch sehr selten in wiederholter Folge: ♩. ♪ | ♩. ♪ | ♩. ♪ | ♩. ♪ ‖, sondern meist so, dass dem lebhafteren Takte ♩. ♪ | der gemessenere ♩ ♩ folgte: ♩. ♪ | ♩ ♩ | ♩. ♪ | ♩ ♩ ‖. Auch bei uns ist diese Folge in den Melodien ungemein häufig, selten aber die umgekehrte, ♩ ♩ | ♩. ♪ | u. s. w., welche den Griechen bei ihrem feinen ethischen Gefühle fehlte. Denn der lebhaftere Takt darf nicht den ruhigeren Gang abschliessen.

Diese Taktform wollen wir die dorische nennen. Aus rhythmischen Sätzen von ♩. ♪ | ♩ ♩ | und echt dactylischen, z. B. ♩ ♫ | ♩ ♫ | ♩ ♩ ‖ nun bestehen die sogenannten dorischen Strophen. Sie kommen hauptsächlich vor

1) in einer grossen Anzahl von Pindarischen feierlichen Siegesliedern;

2) in mehreren tragischen Chorliedern.

Die Metriker, welche nur lange und kurze Silben unterschieden, schrieben natürlich Reihen wie ♩. ♪ | ♩ ♩ | ♩. ♪ | ♩ ♩ oder ⊔ ⏑ | – – | ⊔ ⏑ | – – ‖ nicht anders als – ⏑ – – – ⏑ – – und phantasirten sich so einen schnurrigen Takt (– ⏑ – –) zurecht, den sie Ἐπίτριτος δεύτερος nannten.

Da in Takten wie ⊔ ⏑ | Niederschlag und Aufschlag nicht im legalen Verhältnisse (im geraden Taktgenus = 2 : 2) stehen, so kann man auch unvollkommen dies andeuten durch die Schreibart

—>, also —> | — — | —> | — — ‖, womit man nur zeigt, dass es scheinbar an der kurzen Silbe liegt, dass der Takt nach blosser Lang- und Kurztheorie nicht vollständig sei (— ⏑ statt — —).

Pind. Ol. X. Str. 1:

Ἔστιν ἀνθρώποις ἀνέμων ὅτε πλεῖστα
χρῆσις, ἔστιν δ' οὐρανίων ὑδάτων
Ὀμβρίων, παίδων νεφέλας.
εἰ δὲ σὺν πόνῳ τις εὖ πράσσοι, μελιγάρυες ὕμνοι
ὑστέρων ἀρχαὶ λόγων
τέλλεται καὶ πιστὸν ὅρκιον μεγάλαις ἀρεταῖς.

⏗ ⏑ | — — | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ‖
⏗ ⏑ | — — | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⊼ ‖
⏗ ⏑ | — — | — ⏑ ⏑ | — ⊼ ‖
⏗ ⏑ | ⏗ ⏑ | ⏗ ⏑ | — — ‖ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ‖
⏗ ⏑ | — — | ⏗ ⏑ | — ⊼ ‖
⏗ ⏑ | — — | ⏗ ⏑ | ⏗ ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⊼ ‖

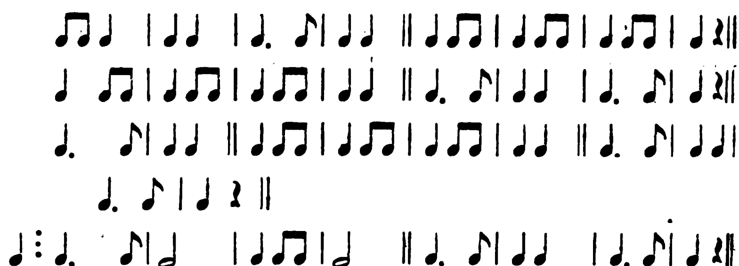
2. Wir haben bereits (§ 4, 4, 2) kennen gelernt, dass die langen Silben im Griechischen dazu neigten, grössere Tonstärke (Icten) zu haben. Denkt man sich nun unter Dactylen (nicht Anapästen, wo der Aufschlag ebenfalls eine bedeutende Tonstärke hat), Takte wie ♫ ♩ (mit > über der ersten Note), die doch auch nothwendig waren, um die Melodien mannigfacher zu machen, so konnten dieselben nicht gut durch die Silben ⏑ ⏑ — ausgedrückt werden, z. B. durch λέγομαι, wo man immer geneigt war, der letzten Silbe einen starken Ictus zu geben und somit den Takt zu verwirren. Und in der That, fast nie sind diese Takte in der Sprache so ausgedrückt worden. Es blieb also nichts anderes übrig, als drei kurze Silben zu verwenden, z. B. λέγετε. Nun konnte man sehr gut mit der Stimme auf der letzten Silbe längere Zeit verweilen, ohne ihr durch gedehnte Articulation einen stärkeren Nachdruck zu geben. So stehen dann scheinbare Tribrachen statt der Dactylen, freilich ein seltner Fall. Am besten bezeichnet man sie durch ⏑ ⏑ >, da hier die kurze Silbe wirklich anders als im gewöhnlichen Usus gebraucht ist. Die Noten aber bleiben ♫ ♩ (mit > über der ersten Note).

Pind. Nem. I, Ep. γ':

Ταχὺ δὲ Καδμείων ἀγοὶ χαλκέοις ἀθρόοι σὺν ὅπλοις ἔδραμον·
ἐν χερὶ δ' Ἀμφιτρύων κολεοῦ γυμνὸν τινάσσων φάσγανον
ἵκετ', ὀξείαις ἀνίαισι τυπείς. τὸ γὰρ οἰκεῖον πιέζει πάνθ' ὁμῶς·
εὐθὺς δ' ἀπήμων κραδία κᾶδος ἀμφ' ἀλλότριον.

⏑ ⏑ > | — — | └ ⏑ | — — ‖ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⋀ ‖
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ‖ └ ⏑ | — — | └ ⏑ | — ⋀ ‖
└ ⏑ | — — ‖ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ‖ └ ⏑ | —— | └ ⏑ | — ⋀ ‖
— ⁝ └ ⏑ | ⊔ | — ⏑ ⏑ | ⊔ ‖ └ ⏑ | — — | └ ⏑ | — ⋀ ‖

Die Noten sind:



3. Diese selbe Behandlung der kurzen Silbe als langer Aufschlag findet zuweilen auch bei den scheinbaren Takten — ⏑ unter Dactylen statt, die dann nicht └ ⏑ | zu messen sind, sondern — >. Dieser Fall tritt deutlich ein, wo die Strophe scheinbar — ⏑ hat, während die Gegenstrophe an derselben Stelle — — zeigt, was durch — ⩾ zu bezeichnen ist. So findet sich z. B. in dorischen Strophen nicht selten die Reihe └ ⏑ | — ⩾ | └ ⏑ | —— ‖ u. dgl.

§ 13. Die Logaöden.

1. Wir haben mannigfaltiger gebaute daktylische Reihen als „dorische Weisen“ kennen gelernt. Nun sind aber noch von den Choreen ein Takt zu unterscheiden, der zwar dasselbe Mass hat, nicht aber dieselben Icten-Verhältnisse. Wir lernten im ³/₈-Takte die Icten-Verhältnisse ⁝ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑ kennen. Aber es gibt auch einen ³/₈-Takt mit den Icten

⁝ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑,

oder, was dasselbe ist:

⏑̣ ⏑̣, ⏑̣ ⏑̣⏑.

Dieser Takt ist der **logaödische**. Der Name rührt von den scheinbar unregelmässig wechselnden Taktformen (oder nach alter Auffassung: wirklich verschiedenen Takt-Arten) her, die an die Prosa (λόγος) zu erinnern scheinen.

2. Nach § 12, 2 und § 4, 4, 2) neigen lange Silben zu stärkerer Intonation. Soll also ein kräftiger Neben-Ictus,

–̣ ⏑̣ zum Unterschiede von
–̣ ⏑ ausgedrückt werden,

so geschieht dies am besten durch eine lange Silbe, welche dann nur die Zeitdauer einer kurzen hat, aber einen stärkeren Ictus. Wir bezeichnen sie ebenfalls durch >, um anzuzeigen, dass eine Silbe des Aufschlages eine andere Zeitdauer hat, als die regelmässige, z. B.

– ⏑ | – > | – ⏑ | – ∧ ‖

Der Takt – > ist ein „irrationaler Choreus (Trochäus)“.

Er wird wechselnd mit – ⏑ angewandt, äusserlich den „Epitriten“ ähnlich, d. h. nicht in der Folge – > | – ⏑ |, sondern nur – ⏑ | – > | oder etwa – > | – > |. Ob nun das scheinbare – ⏑ | – – | – ⏑ | – ∧ ‖ als dorische Reihe ⌞ ⏑ | – – | ⌞ ⏑ | – ⊼ ‖ oder als logaödische – ⏑ | – > | – ⏑ | – ∧ ‖ aufzufassen ist, das zeigt die Summe der Erscheinungen, aus denen immer zu bestimmen ist, ob wir eine Reihe im $^4/_8$- oder im $^3/_8$-Takte vor uns haben.

Man fragt, warum werden denn nicht alle logaödischen Takte als – > ausgedrückt, sondern meist nur die in den geraden Stellen, also der zweite, vierte, sechste? Weil die griechische Vocalmusik immer den Worttext genau zu berücksichtigen hatte: der componirende Dichter war auch ein recitirender und in der Recitation musste eine Folge von lauter langen Silben als Spondeen erscheinen, schwer und gemessen werden, während umgekehrt durch die stärkeren Icten der Aufschläge mehr Lebendigkeit in den Rhythm kommen sollte. Dies wird erreicht, indem der erste, dritte, fünfte Takt durch seine Kürze den Gang leichter macht. Die Kürze aber erhält dieselbe stärkere Intonation.

Analog bleibt aber immer die Folge —◡|—>| der Folge ∟◡|—_| , indem in beiden Fällen, auch wo nur die recitirte Sprache berücksichtigt wird, dem beweglicheren, leichteren Takte der schwerere folgt.

2. In den logaödischen Weisen tritt ausserdem eine andere Taktform besonders häufig auf, der sogenannte „kyklische Dactylus“, d. h. die Notenfolge ♩.♬, ausgedrückt durch die Silben — ◡ ◡. Aus solchen Takten können ganze Reihen bestehen, die dann wie dactylische aussehen; aber die Summe der Erscheinungen in einer Strophe lässt immer erkennen, woran man ist. Die erste, lange Silbe wird also schneller ausgesprochen und gesungen, und ist mit der nächsten Kürze, die auf ihren halben Werth zurücksinkt ($^1/_{16}$-Note, 𝅘𝅥𝅯) zusammen nur von der Dauer einer Viertelnote. Daher wurde diese Verbindung τροχαῖος δίσημος, „zweizeitiger Trochäus“ genannt. Man kann sie metrisch —◡ schreiben, so dass der kyklische Dactylus zu notiren ist:

—◡ ◡.

Folgen in logaödischen Reihen Tribrachen (◡ ◡ ◡) und kyklische Dactylen auf einander, so erscheinen die letzteren als schwerer Takt und es sind desshalb wohl die Folgen

◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ |,
—◡ ◡ | —◡ ◡ | und
◡ ◡ ◡ | —◡ ◡ |,

nicht aber die Folge —◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | gestattet, d. h. in so fern zwei dreigliedrige Takte in dieselbe Dipodie fallen, wenn man eine viertaktige oder sechstaktige Reihe in je 2+2 oder 2+2+2 Takte zerlegt (wie bei den Dichoreen). So wäre also z. B. auch

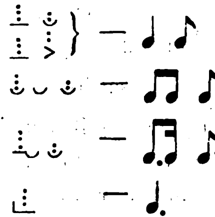
—◡ | —◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ∧ ||

recht, da zwar der leichtere dreigliedrige Takt auf den schwereren folgt, aber nicht in dieselbe „Dipodie“ gehört.

Mit diesen kyklischen Dactylen aber können die „irrationalen Choreen“ beliebig wechseln, so dass sie z. B. auch als erster und dritter Takt dabei auftreten können:

—> | —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ||
—> | — > | —◡ ◡ | — ◡ ||

3. Da nun auch zusammengezogene Takte bei Logaöden häufig vorkommen, und zwar an allen Stellen, so haben die logaödischen Takte folgende Formen: (die metrische Bezeichnung lässt besser auf die Natur der Silben schliessen):



Den zusammengezogenen Takten fehlt natürlich der Nebenictus, wodurch der Rhythmus um so mannigfaltiger wird.

Als Beispiele der grossen Mannigfaltigkeit logaödischer Weisen vergleiche man

Soph. Aj. II. IV. V. VII.
Ant. I. II. III. IV.

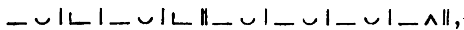
§ 14. Weitere Anwendung des „zweizeitigen Trochäus".

Vgl. den vorigen Paragraphen, 2.

1. Sehr selten trifft man in unverkennbar päonischen Strophen Takte wie ⏗ ⏑ ⏗ ⏑, die den Werth ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ d. i. ♩ ♪ ♫| haben. Hierauf darf man nur schliessen, wenn die bestimmtesten Anzeichen vorliegen, dass nicht an Choreen zu denken ist; denn gewöhnlich würden Verse wie



die Notirung



nicht die Notirung



haben.

Unzweifelhaft ist ein solcher Takt z. B. *Ar. Eq. IV, Gstr.*:

Εὗρε δ' ὁ πανοῦργος ἕτερον πολὺ πανουργίαις
μείζοσι κεκασμένον, καὶ δόλοισι ποικίλοις
ῥήμασίν θ' αἱμύλοις.

— ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑ || — ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ — ||
— ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ — || — ⏑ —⏑ | — ⏑ — ||
— ⏑ — | — ⏑ — ||

2. Eben so selten findet man jonische Takte von der Form —⏑ — ⏑ ⏑ d. i. ♫ ♩ ♫.

Aesch. Ag. III, Gstr. α':
Ὑμέναιον ὃς τότ' ἐπέρρεπε
γαμβροῖσιν ἀείδειν.

⏑ ⏑ ⁝ —⏑ — ⏑ ⏑ | — ⏑ — ∧ ||
— — ⏑ ⏑ | — — ⊼ ||, d. i.

♫ ⁝ ♫ ♩ ♫ | ♩ ♪ ♩ 𝄾 ||
♩ ♩ ♫ | ♩ ♩ 𝄽 ||

(Ueber den Schlusstakt von V. 1 ist zu vergleichen § 23, 1).

3. So häufig die Verbindung ♫ in der griechischen Poesie und Musik ist, so häufig ist sie in der deutschen, ja in der Musik **aller** Völker. Aehnlich behandelt man auch „überschüssige" Silben, wenn man deutsche Gedichte recitirt, z. B.

Als noch verkannt und sehr gering
unser herr auf der erden ging
und viele jünger sich zu ihm fanden,
die sehr selten sein wort verstanden —

— ⁝ — — | — — | — — | — ∧ ||
— — | — —⏑ | — — | — ∧ ||
— ⁝ — — | —⏑ — | — — | — — ||
— — | —⏑ — | — — | — — ||

denn „unbetonte" Silben können bei uns nicht nur als Kürzen, sondern auch als „halbe Kürzen" (𝅘𝅥𝅯 statt ♪) behandelt werden.

§ 15. Sechszehntel-Noten.

1. Im *Trochaeus disemus* haben wir bereits eine bestimmte Anwendung der Sechszehntel-Note kennen gelernt, nämlich zur Bildung eines kyklischen Dactylus (§ 13, 2), dann eines „irrationalen“ Päon (§ 14, 1) und eines solchen Jonicus (§ 14, 2).

Ferner kommen hin und wieder zwei verbundene Sechszehntel unter choreïschen Takten vor, d. i. ♬ für ♪ mit voraufgehenden Längen ganze Reihen von ♩ ♬ bildend, die äusserlich wie Dactylen, oder auch kyklische Dactylen aussehen, aber auch den letzteren wahrscheinlich nicht angehören. Wir wollen zwei halbe Kürzen ◡◡ schreiben, so dass — ◡◡ = ♩ ♬.

Ein schönes Beispiel ist *Aesch. Ag. IV, Gstr. α′*:

Πεύϑομαι δ’ ἀπ’ ὀμμάτων νόστον, αὐτόμαρτυς ὤν·
τὸν δ’ ἄνευ λύρας ὅμως ὑμνῳδεῖ
ϑρῆνον ’Ερινύος αὐτοδίδακτος ἔσωϑεν
ϑυμός, οὐ τὸ πᾶν ἔχων ἐλπίδος φίλον ϑράσος.

— ◡ | — ◡ | — ◡ | ⌊ ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | ⌊ | — ∨ ‖
— ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ | ⌊ | — ∧ ‖
— ◡ | — ◡ | — ◡ | ⌊ ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖

2. Die Verbindung ◡ ◡ ◡◡ d. i. ♫ ♬ war dem Griechen eine zu flüchtige; die Wörter (denn es ist immer nur von Vocalmusik die Rede) hätten kaum, so rasch übersprungen, sich noch verstehen lassen. Der kyklische „Proceleusmaticus“, wie man diese Form genannt hat, kommt desshalb nicht vor. Eine kaum beachtenswerthe Ausnahme wird § 17, 5 zur Sprache kommen.

§ 16. Recitative Choreen.

1. Die Verbindung der Silben, — ◡ | — — | wie sie auch musikalisch aufzufassen sei, als ⌊ ◡ | — — oder als — ◡ | — > | besteht doch immer aus einem hinsichtlich der Silben schweren, weniger flüchtigen Takte, der dem leichteren folgt. Sie ist in den recitativen Choreen, den Jamben wie Trochäen häufig, während sie unter gesungenen Choreen sehr selten ist. So kann denn im jambischen Trimeter der 2. und 4. Takt, im trochäischen Tetrameter

der 6. Takt ausserdem „irrational", d. h. ein scheinbarer Spondeus sein.

ὦ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμήνης κάρα.
> ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ||
ἆρ' οἶσϑ' ὅ τι Ζεὺς τῶν ἀπ' Οἰδίπου κακῶν
> ⁝ — ◡ | — > | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||

Soph. Oed. R. 1524 *sq.*
ὦ πάτρας Θήβης ἔνοικοι, λεύσσετ', Οἰδίπους ὅδε,
ὃς τὰ κλείν' αἰνίγματ' ᾔδη καὶ κράτιστος ἦν ἀνήρ,
εἰς ὅσον κλύδωνα δεινῆς συμφορᾶς ἐλήλυϑεν.
— ◡ | — > | — ◡ | — > || — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||
— ◡ | — > | — ◡ | — > || — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||
— ◡ | — ◡ | — ◡ | — > || — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||

2. Ferner ist über den Trimeter der Tragödie zu bemerken, dass er, wenn auch selten, den kyklischen Dactylus in jedem der fünf vollen Takte zulässt, namentlich bei Eigennamen, eben so den Tribrachys.

Soph. Ant. 55:
τρίτον δ' ἀδελφὼ δύο μίαν καϑ' ἡμέραν.
◡ ⁝ — ◡ | — > | ◡ ◡ ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||

id. Oed. Col. 1:
Τέκνον τυφλοῦ γέροντος Ἀντιγόνη, τίνας
χώρους ἀφίγμεϑ', ἢ τίνων ἀνδρῶν πόλιν;
◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ||
> ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ||

Auch der zweisilbige Auftakt ist gestattet, z. B. *Aesch. Pers.* 327:
Κιλίκων ἔπαρχος, εἷς ἀνὴρ πλεῖστον πόνον
ἐχϑροῖς παρασχών, εὐκλεῶς ἀπώλετο.
◡◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ||.

Ganz verkehrt ist es aber, an kyklische Proceleusmatici zu denken, und ein Trimeter wie

◡ — ◡ — ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ — ◡ — ◡ —

wäre nicht zu theilen

⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑⏑ | — ⏑ | — ⏑ | —,

sondern

⏑ ⁝ — ⏑ | ⏑⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||

Viel häufiger sind der kyklische Dactylus und der Tribrachys im Trimeter der Komödie, der dadurch eine viel grössere Beweglichkeit erhalten hat. Auch der irrationale Choreus kann dort aufgelöst werden und als ⏑ ⏑ > erscheinen (♫ ♪, das letzte Achtel durch eine lange Silbe ausgedrückt).

Ar. Nub. in.

Ἰοὺ ἰού·
ὦ Ζεῦ βασιλεῦ, τὸ χρῆμα τῶν νυκτῶν ὅσον
ἀπέραντον. οὐδέποθ᾽ ἡμέρα γενήσεται;
καὶ μὴν πάλαι γ᾽ ἀλεκτρυόνος ἤκουσ᾽ ἐγώ.

> ⁝ ⏑⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ||
⏑⏑ ⁝ — ⏑ | ⏑⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
> ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ > | — ⏑ | — ∧ ||

§ 17. Metrische Responsion.

1. Das gesungene Lied ist meist bei den Griechen wie bei uns in rhythmisch und metrisch sich genau entsprechende Abschnitte getheilt, die man Strophen nennt (vgl. § 33, 1) und in welchen dieselbe Melodie herrscht. Diese stimmen der Regel nach so genau, dass an denselben Stellen der Strophen auch dieselben Taktformen stehen, so dass z. B. die eine Strophe keinen kyklischen Dactylus haben darf, wo die andere einen Choreus hat u. s. w.

2. Von dieser Regel aber finden zwei Ausnahmen statt:

I. Es können der einfachen Länge zwei Kürzen entsprechen in den allermeisten Fällen. Demgemäss kann z. B. ein Vers wie

— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⊼ ||

in irgend einer der Strophen auch lauten

— ⏑ ⏑ | — — | — ⏑ ⏑ | — ⊼ ||,

wo — — = — ⏑ ⏑.

Man bezeichnet eine solche Responsion durch Uebereinanderschreiben, also hier: — ⏑ ⏑ | — ⏕ | — ⏑ ⏑ | — ⊼ ||.

Sie lässt darauf schliessen, dass die Länge zwei Töne hatte, die dann in der metrischen Responsion den dafür eintretenden zwei Kürzen zufielen.

Ebenso können sich also z. B. noch entsprechen [illegible] ⏑, [illegible], ⏖ ⏑ —, — ⏖ ⏑, selten — ⏖ ⏑ ⏑ u. s. w.

II. Es kann die irrationale Silbe im Aufschlage der rationalen entsprechen. Hier sind vier Fälle zu unterscheiden:

A. Die Länge im Aufschlage der $^{3}/_{8}$-Takte (Choreen und Logaöden), gebraucht, um den zu lebhaften Gang einer Reihe zu mässigen (Choreen) oder um deutlicher einen stärkeren Nebenictus zu bezeichnen (Logaöden) kann der Kürze entsprechen:

— ⏑ | — ≥ | — ⏑ | — ∧ ‖,
— ≥ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖

B. Die Kürze im geraden Taktgenus (bei dorischen Weisen, seltener bei eigentlichen Dactylen), die gesetzt ist wegen des schwachen Ictus den der Aufschlag hat, kann der wirklichen Länge entsprechen:

⊔ ⏑ | — ≥ | ⊔ ⏑ | — ⊼ ‖

(Dies würde nicht im ersten und dritten Takte der Epitriten gehen, die ja eine andere Messung haben).

C. Kürze und irrationale Silbe können in jedem Auftakt sich entsprechen; ausserdem in den Aufschlägen der Dochmien (worüber § 23, 4).

≥ ⁝ —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖,
≥ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖.

D. Im kyklischen Dactylus kann statt der anfangenden Länge in seltenen Fällen eine Kürze stehen: ⏑ ⏑ ⏑ statt —⏑ ⏑. Man schreibt dann bequemer ≥ ⏑ ⏑, da das Ungewöhnliche der Silbengeltung sich doch hauptsächlich in der ersten Silbe bemerkbar macht. Die Noten sind dieselben; auch der scheinbare Tribrachys gilt dann = ♫ ♪.

Bedenkt man, dass die Grösse ♪. zwischen ♩ und ♪ steht, so ist es einleuchtend, dass eben so gut die kurze Silbe (♪ für ♪.) als die lange (♩ für ♪.) dafür gesetzt werden konnte. Man vermied aber ganz natürlich die erste möglichst, weil sie einerseits

nicht so leicht den starken Ictus zulässt, andererseits der folgenden Kürze, die nun nur ein Drittel von ihr gelten sollte (♪ = ⅓ ♪.) doch zu nahe stand.

3. Unter keinen Umständen aber kann die verlängerte Länge (⊢ oder ⊔) durch zwei Kürzen ersetzt werden. Ist also z. B. eine choreïsche Reihenfolge wie — ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ — zu theilen

— ⏑ | ⊢ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖,

so können wenigstens für die zweite Länge in einer Gegenstrophe nicht zwei Kürzen stehen. Denn die metrische Responsion ⏑⏑/⊢ ist ein Unding.

Auch kann die dreizeitige und vierzeitige Länge nicht in irgend anderer Weise metrisch respondiren, z. B. —⏑/⊤, ⏑⏑⏑/⊢, obgleich in ⊢, — ⏑ und ⏑ ⏑ ⏑ gleiche Zeitausdehnung herrscht. Aber durch „Verlängerung" erhält eine Silbe oder ein Ton ein ungemeines Gewicht, welches in der Auflösung (— ⏑ oder ⏑ ⏑ ⏑ = ⊢) verloren gehen würde, so dass sich die Melodien sehr ungenau entsprächen.

5. Pindar hat noch zwei freiere Responsionen angewandt, nämlich:

I. Ein paarmal hat er für einen Tribrachys in logaödischen Strophen auch einen scheinbaren Jambus gesetzt, also ⏑ ⏑ ⏑ respondirend ⏑ —, d. h. ⏑ ⏑⏑. So entsteht der sonst nicht vorkommende Takt ♪ ♩ |

So lautet *Ol. I, Str. β' v.* 9:

ἐς ἔρανον φίλαν τε Σίπυλον

⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊢ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖

und *Gstr. β' v.* 9:

μαχαίρᾳ τάμον κατὰ μέλη

⏑ — | — ⏑ | ⊢ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖,

was die Responsion gibt:

⏑ ⏑⏑ | — ⏑ | ⊢ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖

II. In zwei Stellen hat er statt eines Scheindactylus — ⏑⏑ in der Metrischen Responsion auch ⏑ ⏑ ⏑⏑, d. h. einen kyklischen Proceleusmaticus gesetzt. Die eine Stelle ist *Pyth. XI, Str. α' v.* 5:

ματρὶ πὰρ Μελίαν χρυσέων ἐς ἄδυτον τριπόδων

— ⏑ | — ⏑⏑ | — > | ⊢ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | — ∧ ‖

Gstr. α' v. 5:

ὄφρα θέμιν ἱερὰν Πυθῶνά τε καὶ ὀρθοδίκαν.

— ◡ | ◡ ◡ ◡◡ | — > | ⌴ ‖ ◡ ◡ ◡ | —◡ ◡ | — ∧ ‖

d. i.

— ◡ | ◡◡ ◡◡ | — > | ⌴ ‖ ◡ ◡ ◡ | —◡ ◡ | — ∧ ‖

Dem Dichter schwebte bei seiner Composition also zunächst ein Vers mit ◡ ◡ ◡ oder — ◡◡ vor; dabei liess er sich nicht irre machen, wenn andere Silbencombinationen ihm in einer der Gegenstrophen zuflossen, ◡ — und ◡ ◡ ◡◡. Es ist immer noch ein anderer Fall, als wenn diese Takte für sich durchgängig in allen Strophen gebildet worden wären, wo sie wahrscheinlich die Noten ♪ ♩ und ♪ ♪ ♫ gehabt hätten, während hier ◡ — die Noten ♪ ♫ haben musste, in ◡ ◡ ◡◡ aber die beiden ersten Töne gleiche Höhe haben konnten, z. B. [Notenbeispiel], was ziemlich auf dasselbe als die Einzelnote ♩ hinauskömmt.

6. Hier sei noch zum Schlusse die Bemerkung angebracht, dass mannigfaltigere Notencombinationen in den griechischen Takten aus den überlieferten Texten nicht erschlossen werden können, auch mit den Lehrsätzen der Metriker und Rhythmiker, die sogar noch auf weniger Formen, aber mit Unrecht, beschränken, in Widerspruch stehen. Denn der griechische Componist war zugleich Dichter und that seiner Sprache auch in der Musik keinen Zwang an. Umgekehrt schalten unsere Componisten mit Liedertexten auf die willkührlichste Art, so dass ganz andere musikalische Takte sehr häufig herauskommen, als der Text schliessen liesse. Vgl. das Beispiel in § 18, 5, wo der Vers

Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher, d. i.

— ⁞ — — | — — | — — | — — | ⌴ | — oder

— ⁞ — — | — — | — — | — — | — — |

die Noten erhält:

♪ ⁞ ♩ ♩ | ♩. ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♫ ♪. d. i.

◡ ⁞ — — | ⌴ ◡ | ◡ ◡ ◡ ◡ | — ◡ ∧ ‖.

Drittes Buch.

Rhythmik.

---

§ 18. Der rhythmische Satz (κῶλον).

1. Auch die Takte sind bereits rhythmische Grössen, und die Lehre von ihren Icten gehört fast nur der strengen Rhythmik an, welche zeigt, wie die gleichen Zeitabschnitte durch ihre Intonationsstufen sich entsprechen. Aber die Ausfüllung der Takte durch bestimmte Noten gehört der Metrik an, welche die Verwendung der sprachlichen Silben zu diesem Zwecke zeigt. Von nun an haben wir es aber, ohne weitere Rücksicht auf die Silben zu nehmen, mit den rhythmischen Momenten für sich zu thun.

2. Die Takte sind so kleine Zeitmomente, dass eine ewige Wiederkehr derselben, ohne eine Eintheilung in wohl gegliederte Gruppen weder für den Tanz, noch für den Marsch genügen konnte. Der erstere namentlich hätte nichts anderes bleiben können als eine Reihe immer gleicher Bewegungen — worin keine Kunst hervortreten konnte. Aber noch an einer anderen Eigenthümlichkeit der geredeten Sprache nahm die gesungene, rhythmische Sprache theil. Wie dort nämlich die Wörter zu grammatischen Sätzen verbunden werden, so hier die Takte zu **rhythmischen Sätzen**. Und wir werden späterhin dann noch die Verbindung dieser Sätze zu Perioden kennen lernen, so dass sich folgende Reihen entsprechen:

1. Metrischer Moment oder Note.	1. Silbe
2. Takt.	2. Wort.
3. (Rhythmischer) Satz.	3. (Grammatischer) Satz.
4. (Rhythmische) Periode.	4. (Grammatische) Periode.

3. Ein grammatischer Satz nämlich erscheint dem Gehöre als ein solcher

1) durch den Haupt-Ictus, der einem der Wörter gegeben ist, während die anderen Icten der Wörter nur die Rolle von Neben-Icten bilden.

In dem Satze:

Verlasse dich auf den Herrn

haben wir die Icten:

$$- \ddot{-} -,\ -,\ \dot{-},\ -,\ \dddot{-}.$$

Das Wort „*Herrn*“ also hat den Haupt-Satz-Ictus, so dass die Silbe *-las-*, obgleich sie den Haupt-Wort-Ictus in „*verlassen*“ trägt, doch nur im Satze als Neben-Tonsilbe erscheint.

Werden aber zwei oder mehr grammatische Sätze zu einer Periode verbunden, so hat jeder derselben seinen Haupt-Ictus, z. B.

Verlasse dich auf den Herrn: er wird es wohl machen, d. i.

$$- \ddot{-} -,\ -,\ \dot{-},\ -,\ \dddot{-};\ \ddot{-},\ \dot{-},\ -,\ \dddot{-},\ \dot{-}\ -.$$

Man pflegt dann durch höhere oder tiefere Töne die Ictus-Silben der einzelnen Sätze zu unterscheiden. Uebrigens sind die Verhältnisse in grammatischen Perioden wegen der möglichen Ellipsen, Einschachtelungen u. s. w. sehr verwickelt.

2) Der Satz kann eine bestimmte Ausdehnung nicht überschreiten. Dies liegt schon in der Natur der Sache, da in einem einfachen Satze nur Ein Subject sein kann u. s. w. Denn der Satz: „Geld und Reichthum machen nicht glücklich“ ist eigentlich schon eine elliptische Zusammenziehung von zwei Sätzen: „Geld macht nicht glücklich“ und „Reichthum macht nicht glücklich“. Aber noch aus anderen Gründen kann eine bestimmte Ausdehnung nicht überschritten werden. In zu langen Sätzen würde die eine Haupt-Ictus-Silbe nicht mehr deutlich genug als solche hervortreten: die Stimme würde noch anderwärts eine oder mehrere Silben eben so stark hervortreten lassen müssen. Bilden wir den Satz: „*Ein ganz*

ausserordentlich betrübendes ereigniss hat die ganze bevölkerung der weltbeherrschenden stadt in die ungeheuerste aufregung versetzt.“ — Wo ist hier der Eine Haupt-Ictus? Wird nicht jeder diesen Satz sich in drei Gruppen zerlegen und jeder dieser drei Gruppen ihren Haupt-Ictus für sich geben?

Ein ganz ausserordentlich betrübendes ereigniss |

hat die ganze bevölkerung der weltbeherrschenden stadt |

in die ungeheuerste aufregung versetzt. |

Ein solcher Satz also ist eine rhythmische Anomalie, welche ein guter Stilist selten und nur zu bestimmten Zwecken sich erlauben wird — denn auch die Prosa ist von rhythmischen Principien durchdrungen.

3) Jeder Satz ist durch eine Pause deutlich von den übrigen Sätzen isolirt. Hier gibt es verschiedene Grade, die wir durch Komma, Kolon, Punkt u. s. w. unterscheiden. Gewöhnlich zeigt der Punkt an, dass ein Satz nicht weiter mit folgenden Redetheilen zusammenhängt; aber nothwendig ist dies keineswegs.

4. Ein rhythmischer Satz ist eine Reihenfolge von (fast immer gleichen) Takten, die durch den Haupt-Ictus, welchen der eine derselben hat, als Einheit erscheinen.

Eine bestimmte Ausdehnung darf nicht überschritten werden.

Die rhythmischen Sätze waren ursprünglich durch Pausen von einander getrennt; späterhin hatten die Pausen innerhalb der Perioden (also nach bestimmten Sätzen) ihre regelmässigen Stellen, und durften hinter manchen Sätzen fehlen.

Man sieht, es sind lauter dem Periodenbau der Prosa gleiche Erscheinungen: denn auch das Mangeln der rhythmischen Pause in bestimmten Fällen hat sein genaues Analogon in den künstlicher entwickelten Perioden der Prosa, wo nicht alle Sätze (wegen der Verrückung ihrer Theile) genau durch Pausen abgetrennt sein können.

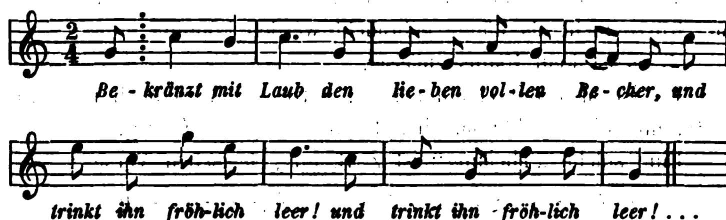
§ 19. Schluss der Sätze.

1. Aus solchen rhythmischen Sätzen mit bestimmten Folgen von Tönen bestehen alle Melodien.

Der rhythmische Satz entspricht im Allgemeinen dem deutschen Verse. Der deutsche Vers ist entweder durch eine Pause am Schlusse vollkommen isolirt, wie in den Kirchenliedern, wo diese Pause durch ein Zwischenspiel ausgefüllt zu werden pflegt; oder auch, er hängt mit dem folgenden Verse unmittelbar zusammen, indem kaum eine bemerkbare Pause im Gesange eintritt, z. B. ist der musikalische Satz der Verse

Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher,
Und trinkt ihn fröhlich leer! und trinkt ihn fröhlich leer!

wie folgt:



Wir sehen, dass der Auftakt des zweiten Verses noch den Aufschlag im Schlusstakt des ersten Verses bildet. Dieses Verhältniss ist besonders häufig; aber auch der Fall kommt nicht selten vor, dass der erste Vers genau mit vollem Takte endet, und unmittelbar der folgende Vers mit einem vollen Takte anfängt.

2. Alle drei Verhältnisse sind in der griechischen Poesie häufig; obendrein aber ist der Anfang eines neuen Satzes mitten in einem Worte, also ohne alle Pause und Anhalt gestattet. Betrachten wir die vier Fälle.

I. Der Satz hat eine Pause von unbestimmter Dauer hinter sich; dann bildet er einen Vers, dessen Schluss immer daran kenntlich ist, dass

1) ein volles Wort ihn bildet (das selten apostrophirt ist);
2) Hiatus mit dem Anfange des nächsten Satzes gestattet ist;

3) die letzte Silbe **gleichgültig** ist (συλλαβὴ ἀδιάφορος, *syllaba anceps*), d. h. die lange Silbe die Geltung einer kurzen, die kurze die einer langen haben kann.

Aesch. Ag. VII, str. γ':

'Αμηχανῶ, φροντίδος στερηθεὶς
εὐπάλαμον μέριμναν
ὅπα τράπωμαι, πίτνοντος οἴκου.

⏑ ⁝ — ⏑ | └ | — ⏑ | — ⏑ | └ | — ∧ ||
— ⏑ ⏑ | — ⏑ | └ | — ∧ ||
⏑ ⁝ — ⏑ | └ | — ⏑ | — ⏑ | └ | — ∧ ||

Am Schluss des zweiten Verses gilt hier -ᾰν als lang, trotzdem das nächste Wort (ὅπα) mit einem Vocale anfängt.

II. Der Satz hat freilich eine Wortpause hinter sich, d. h., es muss ihn ein volles Wort schliessen, aber

1) darf die Schlusssilbe nicht gleichgültig sein, so dass z. B. eine Kürze nicht als Länge gebraucht werden könnte;

2) es ist kein Hiatus zulässig.

Es ist also mit einem solchen Satze der Vers noch nicht zu Ende; und diese Schlussart heisst **Theilung** (διαίρεσις).

Eine solche „Theilung" ist z. B. im „elegischen Verse":

καί τις ἀποθνήσκων ὕστατ' ἀκοντισάτω. *Call.*

— ⏑ ⏑ | — — | └┘ || — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⊼ ||

III. Der Satz endet mit dem Niederschlage, wozu der folgende Satz dann noch den Aufschlag liefert.

Diese Schlussart heisst **Einschnitt** (τομή, *caesura*).

Bekannt ist dieser Einschnitt z. B. beim Hexameter, der aus zwei dreitaktigen Sätzen besteht. Der letzte Takt des ersten Satzes ist metrisch erst vollständig durch den Aufschlag, der als eine Art Auftakt zum zweiten Satze betrachtet wird; es beginnt also ein neues Wort nach dem dritten Niederschlage, doch nicht nothwendig unmittelbar, sondern auch nach der ersten Kürze, also, wenn der Einschnitt durch ein Komma bezeichnet wird, entweder

— ⏖ | — ⏖ | —, ⏑ ⏑ || — ⏖ | — ⏖ | — — || und
— ⏖ | — ⏖ | —, — || — ⏖ | — ⏖ | — — ||

oder auch

— ⏖ | — ⏖ | — ⏑, ⏑ || — ⏖ | — ⏖ | — — ||

Die erste Art des Einschnitts heisst „männlicher Einschnitt“, z. B.

Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | —, — ‖ — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — ‖

Die andere heisst „weiblicher Einschnitt“, z. B.

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλά.

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡, ◡ ‖ — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — ‖

Auf diese Art werden zwei Sätze sehr schön mit einander vermittelt, indem gleichsam der zweite noch in den ersten eingreift, was auch in dem musikalischen Satze deutlich hervortritt, wie man aus Liedern wie dem folgenden sieht.

Ich weiss nicht, was soll es bedeuten, dass ich so traurig bin,

d. i.

◡ ⋮ —◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ⌊ | —, ◡ ‖ — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖

♪ ⋮ ♫ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♩. | ♩ ♪ ‖ ♩ ♪ | ♫ ♪ | ♩ 𝄾 ‖

nämlich

Ich weiss nicht, was soll es be - deu - ten, dass

ich so trau - rig bin.

Metrisch also gehört „dass“ noch zum ersten Satze, dessen letzten Takt es erst voll macht, aber in der Melodie beginnt mit ihm eine neue Tonreihe, und dies wird auch in der grammatischen Rede bemerkbar, indem damit ein neuer Satz beginnt (der ebenfalls seine Tonreihe für sich hat!). Der Grieche begnügt sich damit, wenn ein neues Wort beginnt.

Die „Cäsur“ also hat mehr Bedeutung für den melischen, als den rhythmischen Satz, ist aber besonders bei der Recitation von Wichtigkeit, wesshalb sie unter den „recitativen Typen“ näher abgehandelt werden wird.

IV. Der neue Satz kann, wie es sich gerade trifft, mitten in einem Worte, oder am Schlusse eines solchen beginnen.

Hier also wird auf die grammatische Rede keine Rücksicht mehr genommen: die Musik ist das Herrschende, und diese kann ihre Noten (innerhalb der Buch II angegebenen Grenzen) beliebig ordnen, ohne Rücksicht auf das gesprochene Wort. Diese Praxis konnte nur in einer Sprache entstehen, deren Wörter sehr eilig zusammengesprochen wurden (§ 3, 4), selbst wenn Interpunction sie trennte.

Diese Schlussart der Sätze kann „Bruch“ genannt werden und kommt besonders in der chorischen Poesie, worin die Musik zu den kunstvollsten Formen entwickelt wurde, vor.

Aesch. Ag. III, Gstr. α';

Ἰλίῳ δὲ κῆδος ὀρ|θώνυμον τελεσσίφρων
Μῆνις ἤλασεν τραπέ|ζας ἀτίμωσιν ὑστέρῳ χρόνῳ
καὶ ξυνεστίου Διός,
πρασσομένα τὸ νυμφότι|μον μέλος ἐκφάτως τίοντας.

— ◡ | — ◡ | — ◡ | ⊔ ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
— ◡ | — ◡ | — ◡ | ⊔ ‖ — ◡ | ⊔ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
⏓ ◡ | — ◡ | — ◡ | ⊔ ‖ ⏓ ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ ‖

§ 20. Intonirung der Sätze.

1. Die Wissenschaft der griechischen Rhythmik wurde frühzeitig besonders durch Philosophen in Systeme gebracht. Leider machten diese es hier, wie fast bei allen Wissenschaften: statt einfach die Thatsachen zu constatiren und die Kategorien aus den praktischen Vorkommnissen zu bilden, wurden *a priori* die Kategorien entworfen, und in diese dialektisch feinen Schemen mussten sich dann die Thatsachen hinein interpretiren lassen.

Man theilte also die Sätze gerade so wie die Takte, in gerade, ungerade, fünftheilige.

Als gerade Sätze betrachtete man die Dipodie aus 1+1, die Tetrapodie aus 2+2 Takten bestehend; — als ungerade die Tripodie aus 2+1 und die Hexapodie aus 4+2; — als fünftheilige die Pentapodie, aus 3+2 Takten bestehend.

Nach dieser Gliederung unterschied man nun wieder θέσις und ἄρσις.

Beide hatten ihre bestimmte Anzahl Takte, und zwar wie folgt.

Dipodie:	θέσις	= 1 Takt,	ἄρσις	= 1 Takt.
Tetrapodie:	„	= 2 Takte,	„	= 2 Takte.
Tripodie:	„	= 2 Takte,	„	= 1 Takt.
Hexapodie:	„	= 4 Takte,	„	= 2 Takte.
Pentapodie:	„	= 3 Takte,	„	= 2 Takte.

Nun sollten die Satz-Icten nach dieser Eintheilung streng geregelt sein, und zwar bei diplasischer Gliederung nur zwei starke Icten sein, wovon der stärkste der Thesis, der schwächste der Arsis zukäme:

–̈ ⏑ | –̇ ⏑ ‖
–̈ ⏑ – ⏑ | –̇ ⏑ – ⏑ ‖
–̈ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | –̇ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ‖
θέσις ἄρσις.

Bei ungerader Gliederung wurden drei Satz-Icten unterschieden: zwei stärkere für die Thesis, ein schwächerer für die Arsis, z. B.

–⃛ ⏑ ⏑ | –̈ ⏑ ⏑ | –̇ ⏑ ⏑ ‖
θέσις ἄρσις.

Bunter aber wurde dies noch für die fünfgliedrigen Sätze. Uebrigens stand nicht fest, ob ein Satz mit der Thesis (d. h. den stärkeren) oder der Arsis (d. i. den schwächeren Icten) begönne. Es konnte also auch intonirt werden:

–̇ ⏑ ⏑ | –⃛ ⏑ ⏑ | –̈ ⏑ ⏑ ‖
ἄρσις θέσις.

Ja diese letztere Art galt für die häufigere.

2. Recitirt aber in Praxi wurden die Gedichte mit denjenigen Icten, welche an den einzelnen Stellen das Gefühl eingab. Der Dichter notirte sie weder für den Text, noch für die musikalischen Noten (wo kaum mehr als die Takt-Icten, auch diese schwerlich immer, angegeben wurden). Und verschiedene Recitirende werden sicher verschieden intonirt haben, ohne dass die eine Art die andere als falsch ausschloss. Niemand wird aber sich an philo-

sophische Theorien gekehrt haben, die wir deshalb nur kurz berühren, weil sie allerdings etwas Wahres enthalten; übrigens wird das richtige Gefühl bei jedem, der die Takt-Icten beobachtet und den Silben ihren metrischen Werth gibt, sich von selbst einstellen.

Wir wollen nur bemerken, dass namentlich in den einfacheren Gedichten nicht gut der stärkste Ictus auf den ersten Takt gelegt wird, z. B.

ποικιλόθρον', ἀθάνατ' Ἀφροδίτα

–́ ⏑ | –́ ⏑ | –́⏑ ⏑ | –́ ⏑ | –́ ⏑ ‖

oder ähnlich. In chorischen Strophen aber thut man gut, immer dem Anfangstakte den stärksten Ictus zu geben, namentlich, wenn der Satz keinen Vers beginnt, z. B.

Aesch. Ag. I, str. α':

Κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν ἐντελέων

–́ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ‖ –́ ⏑ ⏑ | – – | – ⏑ ⏑ | – ∧ ‖

Schreitet man später zu einer mannigfaltigeren Intonirungsart vor, so ist es gut, doch lassen sich keine bestimmten Regeln geben.

§ 21. Ausdehnung der Sätze.

1. Der Vers, dessen Begriff wir erst später kennen lernen werden, ist zunächst genau von dem rhythmischen Satze zu unterscheiden, d. h. auch in der deutschen Poesie gibt es Verse, die aus zwei Sätzen bestehen, z. B. der Nibelungenvers:

Was blasen die trompeten? Husaren heraus!

– ⁝ – – | – – | ∟ | –, – ‖ ∟ | – – | – ∧ ‖

oder

Es troumde Chriemhilte | in tugenden der si pflac,
Wie si einen valken wilden | züege manegen tac . . .

– ⁝ – – | ∟ | ∟ | –, – ‖ ⏑⏑ – | – – | – ∧ ‖
⏑ ⏑ ⁝ – – | – – | ∟ | ∟, ‖ – – | ⏑⏑ – | – ∧ ‖ u. s. w.

Es ist ein Vers, bestehend aus einem viertaktigen und einem dreitaktigen Satz. — Aber in anderen Fällen schreiben wir die Sätze

als Verse getrennt, auch wenn sie keine metrische Pause zwischen sich haben, z. B.

Ich weiss nicht, was soll es bedeuten,
dass ich so traurig bin.

◡ ⁝ ⏕ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ⊔ | —,
◡ ‖ — ◡ | — ◡ | — für

◡ ⁝ ⏕ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ⊔ | —, ◡ ‖ — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖

Sehen wir also von diesen äusserlichen Unterschieden der Schreibart in einer oder zwei Zeilen ab, so werden wir leicht finden, dass die deutschen Gedichte fast immer aus vier- oder dreitaktigen Sätzen bestehen, selten der zweitaktige, fünf- und sechstaktige Satz ist. Hier einige Beispiele, wobei zu bemerken ist, dass in der musikalischen Composition (wofür § 19, 1 ein deutliches Beispiel) häufig durch willkührliche Gestaltungen die Taktzahl des recitirten Gedichtes verkürzt oder vergrössert wird (aber auch nie über die Hexapodie hinaus). Eine ähnliche Willkühr dürfen wir bei den Griechen nicht annehmen; in diesem Falle wäre man nicht im Stande gewesen, die schöne Gesetzmässigkeit in ihren poetischen Bildungen nachzuweisen.

A. Dipodie.

In dem Kirchenliede „*Wie schön leuchtet der morgenstern*“:

Was lebt,
was schwebt
hoch in lüften,
tief in klüften &c.

⊔ | ⊔ ‖
⊔ | ⊔ ‖
— — | — — ‖
— — | — — ‖ ...

B. Tripodie, besonders auf eine Tetrapodie folgend, doch auch allein.

Das grab ist tief und stille
und schauderhaft sein rand (*Salis*).

— ⁝ — — | — — | ⊔ | —,
— ‖ — — | — — | — ⊼ ‖

Wie lieblich, wenn dein rother schein
den stillen see bemalt (*ebenders.*)

— ⁝ — — | — — | — — | —,
— ‖ — — | — — | — ⊼ ‖

Gesunden leib gib mir,
und dass in solchem leib
ein' unverletzte seel',
ein rein gewissen bleib'. (*Kirchenl.*)

— ⁝ — — | — — | — ⊼ ‖
— ⁝ — — | — — | — ⊼ ‖ u. s. w.

C. Die Tetrapodie, der häufigste Satz.

Mitleid! Heil dir du geweihte!
weiches herzens, milder hand. (*Salis.*)

— — | — — | — — | — — ‖
— — | — — | — — | — ⊼ ‖

D. Die Pentapodie, selten.

Psyche seufzt in tiefer kerkerhalle
nach erlösung; ach! sie forscht nach licht. (*Salis.*)

— — | — — | — — | — — | — — ‖
— — | — — | — — | — — | — ⊼ ‖

E. Die Hexapodie, besonders gern durch Verlängerung der vorletzten Silbe aus der Pentapodie gemacht, wobei dann obige Verse lauten:

— — | — — | — — | — — | ⊔ | — ∧ ‖
— — | — — | — — | — — | — ⊼ ‖

2. Dieselben Sätze hat die griechische Poesie. Aber bei langen Takten wie dem $^6/_8$-Takte (— — ◡ ◡ oder — ◡ ◡ — oder — ◡ — ◡) würde z. B. eine Pentapodie oder eine Hexapodie ein zu ausgedehnter Satz sein, bei dem es schwer wäre, nur einen Haupt-Ictus hören zu lassen. Daher haben schon die alten Rhythmiker die Regeln für die gestattete Ausdehnung der Sätze nach der Grösse der Takte aufgestellt. Es entscheidet ausserdem die Gliederung der Sätze (§ 20): wo die wenigsten Icten sind, also bei gerader Gliederung, können die Sätze nur eine geringe Ausdehnung haben; die grösste Ausdehnung derselben ist zulässig bei fünf-

theiliger Gliederung, weil die verschiedenen Stufen der Icten doch den Satz hiebei als eine wohl gegliederte Einheit erscheinen lassen.

Die einschlagenden Regeln der Alten haben aus dem Grunde Gewicht, weil sie auf Thatsachen hinauskommen, die innere Wahrscheinlichkeit haben, auch in der Poesie anderer Völker ihre Analoga besitzen.

Nennen wir nämlich die Achtelnote oder gewöhnliche kurze Silbe eine „More" (χρόνος), so lauten die Ausdehnungsregeln:

1) *bei gerader Gliederung können die Sätze nur bis zu 16;*

2) *bei ungerader bis zu 18;*

3) *bei fünftheiliger bis zu 25 Moren ausgedehnt werden.*

Demgemäss können ausgedehnt werden:

I. Choreen und Logaöden bis zu sechstaktigen Reihen ($6 \times {}^3/_8 = 18$ Moren).

II. Dactylen und Anapästen bis zu Pentapodien ($5 \times {}^4/_8 = 20$ M.), eben so dorische Gruppen und Spondeen.

III. Päonen und Bacchien bis zu Tripodien ($3 \times {}^5/_8 = 15$ M.); die Tetrapodie ist nicht zulässig ($4 \times {}^5/_8 = 20$ M., was die Ausdehnung gerade gegliederter Reihen übertrifft); dagegen wieder die Pentapodie ($5 \times {}^5/_8 = 25$ M.).

IV. Jonici, Choriamben und Dichoreen bis zu Tripodien ($3 \times {}^6/_8 = 18$ M.).

3. Der Auftakt wird in diesen Verhältnissen nicht mit in Rechnung gezogen. Zusammengezogene Takte werden natürlich für voll gerechnet, z. B. — ◡ | ⊔ | — ◡ | — ∧ ‖ d. h. vier Takte zu je 3 Moren = 12 Moren.

4. Die Zahl der rhythmischen und musikalischen Sätze ist also eine sehr beschränkte, doch wird die grösste Mannigfaltigkeit erzeugt durch die metrische Gestalt der Takte.

Manche dieser Formen sind besonders häufig und charakteristisch; diese haben nun auch ihre bestimmten Namen erhalten. Wir werden letztere, wo sie nicht zweideutig und desshalb unbrauchbar sind, im nächsten Abschnitte kennen lernen.

Hier sei nur kurz in Erinnerung gebracht, dass die langen und kurzen Silben nicht nach Belieben notirt werden können. Wenn z. B. die choreische Reihe ◡ — — — ◡ — ◡ — ◡

gegeben ist, so ist nicht im entferntesten an

◡ ⁝ — > | — ◡ | — ◡ | — ◡ ||

zu denken, da der irrationale Takt nicht an ungerader Stelle stehen darf (§ 13, 2. 16, 1). Es bleibt also nichts übrig, als zu notiren

◡ ⁝ └─ | └─ | — ◡ | — ◡ | — ◡ ||

oder richtiger

◡ ⁝ └─ | └─ | — ◡ | — ◡ | └─ | — ∧ ||

Solche Regeln werden bewiesen 1) dadurch dass die gesammte Litteratur keine Erscheinungen zeigt, die ihnen widersprechen; 2) aus der innern Wahrscheinlichkeit, die in dem musikalischen Sinne liegt; 3) durch die grossen eurhythmischen Resultate, die sich an sie knüpfen. Denn jede Wahrheit bringt neues Licht; willkührliche Hypothesen aber machen alles dunkler und führen zuletzt in ein Labyrinth, in dem vergeblich der leitende Faden gesucht wird. — Man wird also nicht zu befürchten haben, dass die rhythmischen Notirungen in § 22 auf willkührlicher Deutung beruhen.

§ 22. Bemerkenswerthe und gebräuchliche Sätze.

1. Dactylische Sätze.

Rein dactylische Strophen bestehen besonders aus Tripodien und Tetrapodien; seltner ist die Pentapodie, noch seltner die Dipodie (nur als „Mittelspiel“, s. § 32, 4).

Die Pentapodie als selbständiger Vers mit Zusammenziehung nur im ersten Takt heisst Σαπφικὸν τεσσαρεσκαιδεκασύλλαβον. — *Theocr. Id.* 29 besteht daraus.

κἄμμε χρὴ μεϑύοντας ἀλαϑέας ἔμμεναι.

— — | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ ||

2. Dorische Sätze.

Die Hauptsätze, woraus die dorischen Weisen bestehen, sind folgende:

I. Die dactylische Tripodie.

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — ||

Pind. Ol. VIII. Ep. β′:

εἶς δ' ἐσόρουσε βοάσαις.

Oder katalektisch: — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ⋀ ‖, im Innern der Verse — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | ⊔ ‖

ib., Str. β′:

κίονα δαιμονίαν.

Hier sei noch im Allgemeinen bemerkt, dass Katalexis im Ausgang der Verse und in ihrem Innern, wo sie immer durch Verlängerung der letzten Silbe erreicht wird, dasselbe sind, so dass es genügt, die erstere bei den verschiedenen Arten von Sätzen zu notiren.

II. Die epitritische (dorische) Dipodie und Tetrapodie.

∟ ◡ | — — ‖ oder ∟ ◡ | — ⋀ ‖,

∟ ◡ | — — | ∟ ◡ | — — ‖ oder ∟ ◡ | — — | ∟ ◡ | — ⋀ ‖, beide Sätze auch mit Auftakt.

III. Das erste Enkomiologikon

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — | ∟ ◡ | — — ‖

und das zweite Enkomiologikon:

∟ ◡ | — — | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — ‖

Beide Sätze auch katalektisch. *Pind. Ol. X, Str.* α′:

Ἔστιν ἀνθρώποις ἀνέμων ὅτε πλείστα
χρῆσις, ἔστιν δ' οὐρανίων ὑδάτων.

IV. Der Jambelegus (Ἰαμβέλεγος).

— ⁝ ∟ ◡ | — — | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ⋀ ‖

Pind. Nem. I, Str. α′:

κλεινᾶν Συρακοσσᾶν θάλος Ὀρτυγία.

V. Auch der nicht seltne Gebrauch der dactylischen Dipodie ist zu bemerken; ausserdem kommen manche andere Sätze vor.

3. Anapästische Sätze.

Da diese einen eignen „Typus" bilden, so werden sie § 31 für sich behandelt werden.

4. Spondeische Sätze.

Die echten Spondeen scheinen meist in Tetrapodien und Tripodien aufgetreten zu sein. Ein Beispiel siehe § 10, III.

Die Spondeen mit Auftakt, eine Abart der Anapästen, besonders in tragischen Monodien (namentlich bei Euripides) gebräuchlich, können in einem kurzen Leitfaden, der den Bau der Monodien ausschliessen muss, nicht behandelt werden.

5. Choreische Sätze.

Choreische Strophen sind besonders von Aeschylus ausgebildet worden. Sie bestehen fast nur aus Tetrapodien und Hexapodien, deren bemerkenswertheste Formen sind:

A. Tetrapodien. Die Nomenclatur, wie bei den Hexapodien nach § 10, VII.

— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ Akatalektischer trochäischer Dimeter.
Κολχίδος τε γᾶς ἔνοικοι. *Aesch. Prom. II, Str. γ'.*

— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ (viel häufiger). Katalektischer trochäischer Dimeter.
μάντιν οὔτινα ψέγων. *id. Ag. I, Gstr. γ'.*

⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Jambischer Dimeter.
ἐπεὶ κατῆλθες ἐς πόλιν. *id. Sept. IX, Epod.*

Seltner sind fallende Dimeter ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ und — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖.

Dann kommen noch mannigfaltige Formen mit Auflösungen und Synkopen vor, z. B.

⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ∧ ‖
μένει δ' ἀκοῦσαί τί μου
μέριμνα νυκτηρεφές. *id. Ag. II, Gstr. γ'.*

⏑ ⁝ ⊔ | ⊔ | — ⏑ | — ∧ ‖
ἰδέσθω δ' εἰς ὕβριν. *id. Suppl. I, Gstr. ε'.*

⏑ ⁝ ⊔ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖
πρόκεισαι κατακτάς. *id. Sept. IX, Pro.*

> ⁝ ⊔ | ⊔ | ⊔ | ⊔ ‖
πρόστερνοι στολμοί. *id. Cho. I. Str. α'.*

⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
φύλακος εὐμενεστάτου. *id. Ag. VII, Str. α'.*

⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖
ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ
τόδε μέλος, παρακοπά. *id. Eum. III, Str. α'.*

B. Hexapodien. Zu bemerken ist, dass die gewöhnliche voll endende oder katalektische trochäische Hexapodie (tr. Trimeter) kaum vorkommt. Sonst sind die gewöhnlichen Formen, deren Benennungen jeder sich leicht selbst bilden kann, bei Aeschylus:

◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||

πόθεν δέ μοι γένοιτ' ἂν αἰθέρος θρόνος; *Suppl. VII, Str.* β'.

— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | └ | — ∧ ||

τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως ὑμνῳδεῖ. *Ag. IV, Gstr.* α'.

◡ ⁝ — ◡ | └ | — ◡ | — ◡ | └ | — ∧ ||

αναξ δ' ὁ πρέσβυς τόδ' εἶπε φωνῶν. *ib. I, Str.* δ'.

◡ ⁝ └ | └ | — ◡ | — ◡ | └ | — ∧ ||

Διὸς πλαγὰν ἔχουσιν εἰπεῖν. *ib. II, Str.* α'.

◡ ⁝ — ◡ | └ | — ◡ | └ | — ◡ | — ∧ ||

λιποῦσα δ' ἀστοῖσιν ἀσπίστορας. *ib., Str.* β'.

◡ ⁝ — ◡ | └ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||

ἰὼ ἰώ, δῶμα δῶμα καὶ πρόμοι. *ib.*

6. Jonische Sätze
und
7. Choriambische Sätze.

Dipodien sind häufiger, als Tripodien.

8. Dichoreische Sätze sind unter den choreischen mitbegriffen; vgl. § 10, VII.

9. Päonische Sätze sind bei Aeschylus selten und meist Dipodien. Bei Aristophanes kommt ausser der Dipodie und der etwas seltneren Tripodie auch die Pentapodie vor. Beispiele siehe § 10, VIII.

10. Die Bacchien, selten, kommen fast nur als Dipodien vor.

11. Logaödische Sätze. Sie sind zu den allermannigfaltigsten Formen entwickelt, von denen es genügt, eine kleine Auswahl zu geben.

A. Dipodien. Eine solche ist

—◡ ◡ | — ◡ ||, der *versus Adonius*, welcher die Sapphische Strophe schliesst.

B. Tripodien.

–⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ ‖, katalektisch –⏑ ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖ erster Pherekrateus, Φερεκράτειον.

βυρσότονον κύκλωμα. *Eur. Bacch. I, Gstr.* γ'.

αἴλινον αἴλινον. *So. Aj. IV, Str.* β'.

– ⏓ | –⏑ ⏑ | – ⏑ ‖, katalektisch – ⏓ | –⏑ ⏑ | – ∧ ‖ zweiter Pherekrateus, Ἀριστοφάνειον.

παιδὸς δύσφορον ἄταν. *So. Aj. IV, Gstr.* β'.

ἐχθίστων ἀνέμων. *id. Ant. I, Str.* β'.

Daneben Formen mit zwei kyklischen Dactylen, mit Auftakt und Synkope, z. B.

–⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | – ∧ ‖

ποῦ σφαγίων ἔφοροι; *Eur. Rhes. I, Str.*

⏑ ⁝ –⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | – ∧ ‖

τίς εἰσ' ἐπὶ Πανθοΐδαν; *ib.*

⏑ ⁝ ⊔ | –⏑ ⏑ | – ∧ ‖

πόνῳ τρυχόμενος. *So. Aj. IV, Str.* α'.

⏑ ⁝ ⊔ | –⏑ ⏑ | – ⏑ ‖

τελευτῶσιν ἐν ὄλβῳ. *Eur. Bacch. V, Ep.*

Endlich kommen manche Sätze ohne kyklische Dactylen vor, dann aber gern mit Tribrachen; so findet sich *Aj. III, Str.* γ' die Form:

⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | – > | – ∧ ‖

C. Tetrapodien. Sie sind am häufigsten. Die Grundformen sind:

–⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ ‖ und –⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖, erster Glykoneus

νῦν γὰρ ἐμοὶ μέλει χορεῦσαι. *So. Aj. V, Str.*

σιμαλὸν εἶδον ἐν χορῷ. *Anacr.*

– ⏓ | –⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ ‖ und – ⏓ | –⏑ ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖ zweiter Glykoneus (die katalektische Form auch: Ἀνακρεόντειον ὀκτωσύλλαβον).

σφαίρῃ δηὖτέ με πορφυρέῃ. *Anacr. fr.* 14.

Die akatalektische Form kommt kaum vor.

Häufig sind fallende Tetrapodien, wie

—≳ | —⏑ ⏑ | ⌊_ | — ∧ ‖

χἀ γλαυκῶπις Ἀθάνα. *Oed. C. III, Str.* β′,

wo an einen Pherekrateus (—≳ | —⏑ ⏑ | — ⏑) nicht zu denken ist.

Dann treten oft mehrere kyklische Dactylen auf, ja selbst alle vier Takte können daraus bestehen. So

⏑ ⁝ ⌊_ | —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | — ‖

ξυναλγεῖν μετὰ τοῦδε τυπείς. *Aj. II, Gstr.*

während andererseits logaödischen Strophen auch scheinbar ganz choreische Sätze beigemischt sind, z. B.

⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⌊_ ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖

ὅμοιον ὥστε ποντίαν οἶδμα δυσπνόοις ὅταν ... *Ant. III, Str.* α′.

Unerschöpflich ist namentlich Euripides in Formen, um Abwechslung in sonst zu gleichförmige Reihenfolgen zu bringen. Ein Beispiel sei *Bacch. I, Ep.* [ἀγαλλόμενοι θεὸν]

ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε,
λωτὸς ὅταν εὐκέλαδος
ἱερὸς ἱερὰ παίγματα
βρέμῃ, σύνοχα φοιτάσιν
εἰς ὄρος εἰς ὄρος· ἡδομένα δ' ἄρα
πῶλος ὅπως ἅμα ματέρι φορβάδι
κῶλον ἄγει ταχύπουν σκιρτήμασι Βάκχα.

—⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ ‖
⌊_ | ⏑ ⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ ⌊_ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
—⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ ‖
—⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ ‖
—⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | — > | —⏑ ⏑ | ⌊_ | — ∧ ‖

Zu bemerken ist noch die Tetrapodie

≳ ⁝ —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖, μέτρον Πραξίλλειον,

welche in der äolischen Poesie mehrfach zu Strophen in gleichmässiger Reihenfolge Anwendung fand.

πλήρης μὲν ἐφαίνεϑ' ἁ σελάνα,
αἵ δ' ὡς περὶ βωμὸν ἐστάϑησαν. *Sappho.*

Ferner die beiden Tetrapodien, welche in der „Alcäischen Strophe" (§ 29, 4, II) vorkommen:

≳ : _ ⏑ | _ ≳ | _ ⏑ | _ ⏑ || *Alcaicus enneasyllabus* und
–⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ || *Alcaicus decasyllabus.*

ὦ Βύκχι, φάρμακον δ' ἄριστον
οἶνον ἐνεικαμένοις μεϑύσϑην. *Alc.*

D. Pentapodien.

Die Pentapodien bildeten Lieblingsthemen der äolischen Lyrik in folgenden Formen:

1) _ ≳ | –⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ || *Phalaeceum hendecasyllabum.*

Παλλὰς Τριτογένει', ἄνασσ' Ἀϑηνᾶ. *Skolion.*

2) _ ⏑ | _ ≳ | –⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ || *Sapphicum hendecasyllabum.*

ποικιλόϑρον', ἀϑάνατ' Ἀφροδίτα. *Sappho.*

Es wird hieraus besonders die „sapphische Strophe" gebildet (§ 29, 5, II). Dass nicht an eine Hexapodie mit Verlängerung in der vorletzten Silbe (_ ⏑ | _ ≳ | –⏑ ⏑ | _ ⏑ | ⌞ | _ ∧ ||), zu der wir neigen, zu denken sei, zeigt der letzte Vers dieser Strophe:

_ ⏑ | _ ≳ | –⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ || –⏑ ⏑ | _ ⏑ ||

πυκνὰ δινεῦντες πτέρ' ἀπ' ὠράνω αἰϑέρος διὰ μέσσω. *Sappho.*,

wo die Kürze im fünften Takt, da sie den Vers nicht schliesst, nicht als Länge gelten kann, folglich auch nicht einen selbständigen Takt bilden kann.

3) ⏑ : _ ⏑ | _ ≳ | –⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ || *Alcaicum dodecasyllabum.*

ἰόπλοχ' ἄγνα μειλιχόειδε Ψαπφοῖ. *Alc.*

4) ⏑ : _ ⏑ | _ ≳ | –⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ || *Alcaicum hendecasyllabum.*

οὐ χρὴ κακοῖσι ϑῦμον ἐπιτρέπην. *Alc.*

Hieraus die „alcäische Strophe" (§ 29, 4, II).

In der chorischen Lyrik ist die logaödische Pentapodie zwar verhältnissmässig nicht häufig, doch in mannigfaltigen Formen entwickelt. Wir merken aus Sophokles:

Aj. II, Str.

–◡ ◡ | –◡ ◡ | –◡ ◡ | –◡ ◡ | — ∧ ||
–◡ ◡ | ∟ | –◡ ◡ | ∟ | — ∧ ||

τῶν μεγάλων Δαναῶν ὑπὸ κληζομέναν,
τὰν δ μέγας μῦϑος ἀέξει.

Oed. Col. I, γ':

–◡ ◡ | –◡ ◡ | ∟ | ◡ ◡ ◡ | — ∧ ||

ὤμοι ἐγώ, τί πάϑω, τέκνον ἐμόν; —
ἀλλ' ἐρῶ· οὐ γὰρ ἔχω καταχρυφάν.

E. Logaödische Hexapodien kommen ebenfalls in mannigfaltigen Formen und etwas häufiger als Pentapodien vor. Als Beispiele mögen zwei Stellen aus dem *Ajax* und der *Antigone* dienen:

Aj. I, Ep.

–◡ ◡ | –◡ ◡ | — ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ ||
–́ > | –◡ ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||

ἀλλ' ἄνα ἐξ ἑδράνων, ὅπου μακραίων
στηρίζει ποτὲ τᾷδ' ἀγωνίῳ σχολᾷ.

Ant. III, Str. α':

> ⁝ –◡ ◡ | –◡ ◡ | — ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ ||
— ◡ | — > | –◡ ◡ | –◡ ◡ | ∟ | — ∧ ||
— ◡ | — > | –◡ ◡ | –◡ ◡ | — ◡ | — ◡ ||

εὐδαίμονες, οἷσι κακῶν ἄγευστος αἰών.
οἷς γὰρ ἂν σεισϑῇ ϑεόϑεν δόμος, ἄτας
οὐδὲν ἐλλείπει γενεᾶς ἐπὶ πλῆϑος ἕρπον.
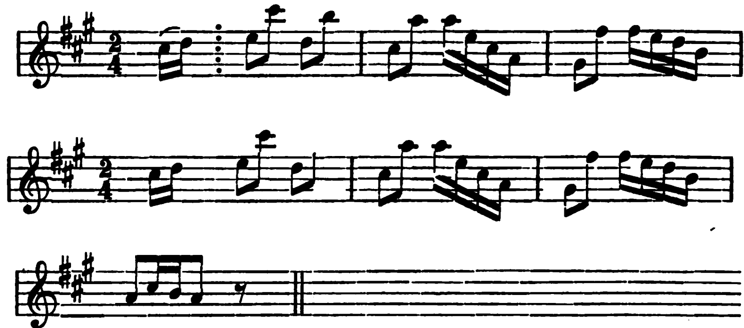
§ 23. Der Taktwechsel.

1. Da die deutsche Sprache keine genaue Quantitirung ausgebildet hat, vielmehr nur, wo es sich um Unterscheidung langer und kurzer Noten handelt, die letzteren mehr den „betonten" Sil-

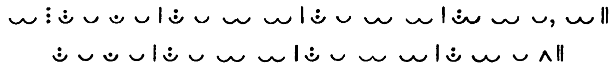
ben zuertheilt werden, so kann sie den Rhythmus wie er sich in Reihen mit Takten von verschiedener metrischer Gestalt offenbart, nur unvollkommen zum Ausdrucke bringen. Wir müssen desshalb oft, wo es sich um Erkennung rhythmischer Thatsachen handelt, zu Tanzweisen unsere Zuflucht nehmen.

Der „Rheinländer" zeichnet sich dadurch vor anderen Tänzen aus, dass er aus $^4/_8$-Takten von wechselnder Form besteht. Ein Theil der Takte hat nur Einen Haupt-Ictus; ein anderer Theil einen starken Neben-Ictus, so dass sie gleichsam in zwei $^2/_8$-Takte zerlegt sind.

Nehmen wir den ersten Theil des bekanntesten Tanzes dieser Art:



In metrischer Schrift:



Nach diesen Icten werden bekanntlich die verschiedenen Schwenkungen beim Tanze gemacht, und das ist ihr eigentlicher und ursprünglicher Sinn. Durch sie gewinnt aber auch die Musik ihren Charakter, und dann üben sie ferner den grössten Einfluss auf die metrische Gestalt der Takte und können daher ihrerseits auch aus dieser wieder erkannt werden.

2. In der griechischen Poesie sind Sätze aus wechselnden $^6/_8$- und $^3/_4$-Takten, d. h. aus Jonici und Dichoreen sehr beliebt. Die letzteren, wo sie vorwalten, sind dann immer noch leicht durch den jonischen Auftakt (aus zwei Kürzen) kenntlich, z. B. ist dann die Reihe



nicht zu bestimmen

◡◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ ||, sondern

◡ ◡ ⁝ — ◡ — ◡ | — — ⊼ ||.

Ueber die Anwendung der gebrochenen Jonici (ἀνακλώμενοι) in der griechischen Lyrik ist § 30 zu vergleichen. Viele der anakreonteïschen Gedichte sind in diesem Metrum geschrieben.

Die diesen Weisen eingemischten Dichoreen dürfen die Formen

— > — ◡ | und

⊔ ◡ | oder — ◡ ⊔

haben.

Aesch. Suppl. IX, Gstr. α′:

τόδε μειλίσσοντες οὖδας.

◡ ◡ ⁝ — > — ◡ | — — ⊼ ||

Sehr selten wird auch ein Choriamb beigemischt, also ein $^6/_8$-Takt mit noch anderen Ictenverhältnissen, und eben so selten der zweizeitige Auftakt verkürzt oder weggelassen, wie *Aesch. Sept. VI, str. α′*:

πέφρικα τὰν ὠλεσίοικον

◡ ⁝ — ◡ ⊔ | — ◡ ◡ — | ⊔ ⊼ ||

wo die seltenen Formen gehäuft sind. Aeschylus beginnt gern mit solchen scheinbar regellosen Reihen seine jonischen Strophen — eine Erscheinung, die nur in einer ausführlicheren „Compositionslehre“ ihr Licht erhalten kann.

Rechnet man nun dazu, dass auch die echt jonischen Takte Auflösungen und Zusammenziehung der beiden letzten kurzen Silben zulassen, so wird begreiflich, dass jonische Weisen metrisch sehr mannigfaltig sein können. Die Takte sind in folgender Reihenfolge nach ihrer Häufigkeit geordnet:

³/₄-Takte.	⁶/₈-Takte.
— — ⏑ ⏑ | ♩ ♩ ♫	— ⏑ — ⏑ } ♩ ♪ ♩ ♪ — > — ⏑ }
⊔ ⏑ ⏑ | 𝅗𝅥 ♫	— ⏑ ∟ | ♩ ♪ ♩.
— ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ♩ ♫ ♫	— ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ♩ ♪ ♫ ♪
— — — | ♩ ♩ ♩	⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ | ♫ ♪ ♩ ♪
⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ♫ ♫ ♫	∟ — ⏑ | ♩. ♩ ♪
— ⏑ ⏑ — | ♩ ♫ ♩	

Der Uebergang in Dichoreen heisst „Brechung“ (ἀνάκλασις).

Zu beachten sind folgende bei den Lyrikern gebräuchliche Sätze:

1. ⏑ ⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | ⊔ ⊼ ‖ Τιμοκρεόντειον.

Σικελὸς κομψὸς ἀνὴρ
ποτὶ τὰν ματέρ' ἔφα. *Tim.*

2. ⏑ ⏑ ⁝ — ⏑ — ⏑ | — — ⊼ ‖ *Jonicus anaclomenos.*

'Απὸ μουσικῶν μελάϑρων
λογικοὶ νέοι μολεῖτε (*Anacr.*)

Ein gutes Beispiel des Wechsels der Takte ist *Pers. I, Ep.*

Δολόμητιν δ' ἀπάταν ϑεοῦ τις ἀνὴρ ϑνατὸς ἀλύξει;
τίς ὁ κραιπνῷ ποδί, πηδήματος εὐπετής, ἀνάσσων;
φιλόφρων γὰρ παρασαίνει βροτὸν εἰς ἄρκυας ἄτας,
ὅϑεν οὐκ ἔστιν ὕπερϑεν ἀλύξαντα φυγεῖν.

⏑ ⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | — —, ⏑ ⏑ ‖ — — ⏑ ⏑ | — — ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ ‖ — ⏑ — ⏑ | — — ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | — —, ⏑ ⏑ ‖ — — ⏑ ⏑ | — — ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | ⊔ ⏑, ⏑ ‖ — — ⏑ ⏑ | ⊔ ⊼ ‖

Ein Beispiel der seltenen Zusammenziehungen und Auflösungen ist in dem enthusiastischen Gesange, *Eur. Bacch. III, Ep.*

διαβὰς 'Αξιὸν εἱλισσομένας Μαινάδας ἄξει
Λυδίαν τε, τὸν εὐδαιμονίας ὀλβοδόταν
πατέρα τε, τὸν ἔκλυον εὔιππον χώραν
ὕδασιν καλλίστοισι λιπαίνειν.

⏑ ⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ ‖ — — ⏑ ⏑ | — — ⩞ ‖
⏑ ⏑ ⁝ ⊔ ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ ‖ — — ⏑ ⏑ | ⊔ ⩞ ‖
⏑ ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — — — | — — ⩞ ‖
⏑ ⏑ ⁝ — — — | ⊔ ⏑ ⏑ | — — ⩞ ‖

Man wird nur Rhythm finden, wenn man den Silben ihren Notenwerth gibt!

3. Analog ist der Wechsel päonischer und bachiischer Takte, wovon bei Pindar, *Ol. II.* (*Str. α'*) ein schönes Beispiel:

'Αναξιφόρμιγγες ὕμνοι,
τίνα θεόν, τίν' ἥρωα, τίνα δ' ἄνδρα κελαδήσομεν;
ἤτοι Πίσα μὲν Διός· 'Ολυμπιάδα δ' ἔστασεν 'Ηρακλέης
ἀκρόθινα πολέμου.

⏑ ⁝ — ⏑ — | — ⏑ — | — ⌊∧ ‖
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ — ⏑ | — — ⏑ | ⏑ ⏑ — ⏑ ‖ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ⌊∧ ‖
— ⁝ — ⏑ — | — ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑ ‖ — — ⏑ | — — ⏑ | — ⌊∧ ‖
— ⏑ — | ⏑ ⏑ ⏑ — ‖

4. Ganz anderer Art aber ist der Wechsel von Takten, die eine verschiedene Ausdehnung haben. In der griechischen Poesie ist nur eine Art Satz mit solchem Wechsel gebräuchlich, der sogenannte Dochmius (δόχμιος), dessen Grundgestalt ist:

⏑ ⁝ — — ⏑ | — ∧ ‖,

also ein Bacchius, mit folgendem Choreus. Folgen mehrere Dochmien in einem Verse auf einander, so sind sie meist durch den „Einschnitt" von einander getrennt,

⏑ ⁝ — — ⏑ | —, ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧ ‖

Auflösungen sind häufig, am häufigsten ist die Form

⏑ ⁝ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ∧ ‖,

seltner Formen wie

⏑ ⁝ — ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖,
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖,
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ∧ u. dgl.

Der Auftakt darf, wie gewöhnlich, irrational sein; aber auch die letzte Kürze, weil sie fast als Auftakt des folgenden Dochmius gilt (Einschnitt) und sogar die zweite Kürze, da sie fast als Auftakt des Choreus gilt. Recht also sind auch Dochmien wie

> ⁝ — — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — — ⏑ | —, > ‖ — — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — — > | — ∧ ‖
> ⁝ — — > | —, > ‖ — — ⏑ | — ∧ ‖

Hiernach hat Seidler (dem, noch mehr als den alten Metrikern, jede Länge, auch wo sie irrational ist, eben weil sie als „lange Silbe" auftritt, auch als eine metrische Länge gilt), 32 verschiedene Formen aufgestellt, die aber bei weitem nicht alle in Gebrauch sind.

Ausgang mit vollem Takt ist sehr selten. Bemerkenswerth ist aber, dass im bacchiischen Takt die erste Silbe die zweite absorbiren kann, eben so, dass der choreische Takt Zusammenziehung haben kann:

⏑ ⁝ ⊔ ⏑ | — ∧ ‖ und
⏑ ⁝ — — ⏑ | ⊔ ‖ — — ⏑ | — ∧ ‖

Aesch. Eum. I, Gstr. γ′:

῾Υπό τε γᾶν φυγὼν οὔποτ' ἐλευϑεροῦται.
ποτιτρόπαιος ὢν δ' ἕτερον ᾧ κάρᾳ
μιάστορ' ἐγγενῆ πάσεται.

⏑ ⁝ ⏑ ⏑ — ⏑ | —, > ‖ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ⏑ ‖
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ — ⏑ | —, ⏑ ‖ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ ⊔ ⏑ | — ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧ ‖

5. Dochmische Sätze kommen noch in folgenden abweichenden Formen, wenn auch selten, vor:

I. Der erste Takt kann ein Päon sein (päonischer Dochmius), wobei auch noch der Auftakt fehlen darf.

Sept. IV, Str. β′:

ἐπεύχομαι δὴ τῷδε μὲν εὐτυχεῖν.

⏑ ⁝ — ⏑ — | —, > ‖ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ∧ ‖

II. Der erweiterte Dochmius hat den bacchiischen Takt doppelt.

Eur. Bacch. VIII:

᾿Αναχορεύσωμεν Βάκχιον,
ἀναβοάσωμεν ξυμφοράν.

⏑ ⁝ ⏑ ⏑ — > | — — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ — > | — — ⏑ | — ∧ ‖

III. Der **Amphidochmius** besteht entweder aus zwei fünftheiligen Takten, die einen dreitheiligen einschliessen, oder umgekehrt aus zwei dreitheiligen Takten, die einen fünftheiligen einschliessen.

Aesch. Eum. I, str. β':

ἔτυψεν δίκαν διφρηλάτου.

⏑ ⁝ — — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ — ||

Eur. Med. I:

ἐπεί μοι φίλον κέκρανται.

⏑ ⁝ — — ⏑ | — ⏑ | — — ∧ ||

Eur. Bacch. VIII:

χέρα περιβαλεῖν τέκνου.

⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ — ⏑ | — ∧ ||

IV. In dem **umgekehrten Dochmius** geht der dreizeitige Takt dem fünfzeitigen voraus.

Aesch. Eum. I, str. β':

ὑπὸ φρένας, ὑπὸ λοβόν.

⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ — ||

Weiter ist die griechische Poesie und desshalb auch die griechische Vocalmusik nicht über die ursprüngliche Taktgleichheit im Satze hinweggegangen, und sie erscheint desshalb im Gegensatz zu unserer Praxis als ungemein streng in ihren Formen.

§ 24. Die rhythmische Periode.

1. Wir haben in den vorigen Abschnitten kennen gelernt, wie die gewöhnliche Rede zur rhythmischen wird 1) durch die Gleichheit (mindestens Gesetzlichkeit) der kleinsten Abschnitte oder Takte; 2) durch Vereinigung dieser Takte zu Sätzen mit nur Einem Haupt-Ictus. Diesen beiden Abschnitten entsprachen in der grammatischen Rede das Wort und der einfache Satz. Wie aber in dieser die Sätze zu Perioden verbunden werden, so geschieht es

auch in der rhythmischen Rede. Und eben so wenig ist die rhythmische Periode durch einen Haupt-Ictus kenntlich, als die grammatische (§ 18, 3).

Die grammatische Periode ist aber nicht nur ein einiges Ganze durch den Sinn-Zusammenhang in ihren Gliedern, sondern auch 1) durch die Anordnungsform dieser Glieder. Wir unterscheiden namentlich zwei Formen der Anordnung: die anaphorische, z. B. *ama bonos, obsta maleficis*

A B A B

und die chiastische, z. B. *ama bonos, maleficis obsta:*

A B B A

2) durch bestimmte Ausdehnungsverhältnisse der einzelnen Sätze zu einander, indem wenigstens allzu lange und allzu kurze Sätze nur unter bestimmten Verhältnissen zu einer Periode vereinigt werden.

3) Der Schluss der Periode ist durch eine längere Pause (stärkere Interpunction) kenntlich.

2. Natürlich muss die rhythmische Periode eine viel strengere Gesetzlichkeit zeigen. Diese offenbart sich aber 1) in der genauesten Gruppirungsform, freilich nicht nach den Theilen der Sätze (wie oben in den lateinischen Beispielen, wo die Stellung des Prädikats und Objects variirt), sondern nach ihnen selbst; 2) in der genauen Bestimmung der Ausdehnung der Sätze; 3) wenn auch nicht allemal die Periode durch eine längere Pause (Interpunction) abgeschlossen ist, so hat in ihr doch die musikalische Composition ihren befriedigenden Abschluss und dieser lässt sich selbst im schlichten Rhythm des recitirten Gedichtes wiedererkennen.

Die Kenntniss der rhythmischen Perioden (Periodologie) kann aber, soll sie alle Arten der Poesie umfassen, nicht ohne Besprechung der verschiedenen Typen der letzteren gegeben werden, und somit gehen wir zu einem neuen Abschnitte, der „Typenlehre“, über, in welchem diese selbst zu besprechen sind und die Periodenformen, welche in ihnen herrschen.

Viertes Buch.

T y p e n l e h r e.

---

§ 25. Allgemeines über die Typen.

1. Vom Tanze und Marsche ist Poesie und Musik ausgegangen (§ 6, 1). Aber, als einmal die Formen gefunden waren, als der Gesang an und für sich zu erfreuen vermochte, da entwickelte er sich auch selbständig weiter: es entstanden Lieder, nach denen nicht mehr getanzt oder marschirt wurde. Da die Schrift noch unbekannt war, oder das Eigenthum sehr weniger längere Zeit hindurch blieb, so pflanzten sich die Weisen mündlich fort, als Volkslieder, und sie bewegten sich, eben da sie Eigenthum ganzer Stämme waren, in bestimmten allgemein bekannten, leicht verständlichen Formen. Es ist aber natürlich, dass diese Formen manches einbüssen mussten, wo sie nicht mehr als Unterlage für künstlichere Tänze z. B. dienten. Manche musikalischen Gänge wirken auf das Gefühl wohlthuend, ohne dennoch zu Tänzen sich zu eignen.

Dann trat eine neue Richtung hervor. Das griechische Volk hat wie andere Völker sein Zeitalter der Heroen gehabt, wo es unter mannigfaltigen Kämpfen sich seine dauernden Sitze eroberte und seine Selbständigkeit gegen andere Völker sicherte. Die reichen Erinnerungen an diese Zeit wurden in grösseren Gedichten bewahrt, in denen nicht mehr eine wohl abgerundete Melodie *in infinitum* wiederholt werden konnte, sollte dieselbe nicht bis zum höchsten

Ueberdrusse ermüden. Die Grenzen einer solchen Melodie können nur durch „Strophen“ angegeben werden; diese also schwanden. Und sie mussten obendrein schwinden, sollte nicht die erzählende Darstellung auf eine (für ganze Volksmassen) zu künstliche Art zerlegt werden, die eben der Darstellung Zwang anthat. Dennoch aber wurde alles, feierlich, mit singenden Noten, je nach dem Gefühle des Recitators vorgetragen. So haben wir die recitative (besonders epische und didaktische) Poesie.

Als nun die Schrift in allgemeineren Gebrauch kam, da wurden bald auch die Tagesereignisse in den Kreis der rhythmischen Darstellung gezogen. Das Feierliche hörte auf: es waren meistens komische, auch wohl belehrende Darstellungen. Folglich schwand auch das Singende in der Recitation, welche allmälig in blosse Declamation überging.

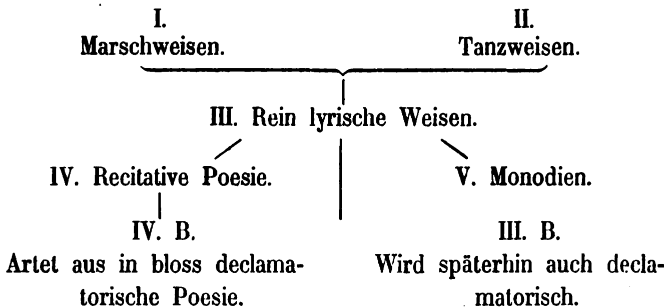
Inzwischen wurden die alten Marsch- und Tanzweisen nicht vernachlässigt: die letzteren bildeten sich vielmehr zu immer künstlicheren Formen aus, als die Culte der Gottheiten, die Feste u. s. w. bei steigender Verfeinerung der Sitten immer mehr entwickelt wurden. Aber mit der gleichzeitigen Vervollkommnung der musikalischen Instrumente und der Ausbildung des Dramas namentlich, wurde auch die rein lyrische Vocalmusik weiter entwickelt. Diese fand im dramatischen Einzelgesange (Monodie) eine eigenthümliche Ausbildung. Es fehlte regelmässiger Chortanz: folglich war eine strenge Gliederung der Composition nicht nothwendig. Vorgetragen wurde sie von fachmässigen Künstlern: folglich konnte der Dichter und Componist sich frei die Zügel schiessen lassen. Und bei der grossen wetteifernden Production jener Epoche begann bald, da die reine Kunst nicht mehr volle Anziehungskraft übte, ein Haschen nach dem Effecte. Ein künstlerisch verwöhntes Geschlecht findet Gefallen an Trillern, Coloraturen u. s. w. und an Dissonanzen, aus denen dann die Harmonie mit einem gewissen Eclat hervorbricht: auch der ebenmässige Gang der Takte erfreut nicht mehr: daher die Dochmien und weiterhin die umgekehrten Dochmien, Antidochmien u. s. w. Ebenso wird oft die Regelmässigkeit der Periodologie unterbrochen, um aus dem Chaos die Ordnung um so schöner hervorbrechen zu lassen, und zu mannigfachen anderen Zwecken.

Nun aber langen wir bei der letzten Periode der Poesie an.

Es hat sich eine reiche Literatur gesammelt, aus welcher die späten Nachkommen, selbst ohne Schöpferkraft, ihre Stoppellese halten. Die Culten mit ihrer feierlichen Musik, mit ihren tanzenden Chören u. s. w. sind im wilden Tumulte der Kriege und unter den Einflüssen einer zersetzenden Philosophie untergegangen. Die Texte der Dichter aber haben sich durch die grosse Flut hindurch gerettet.

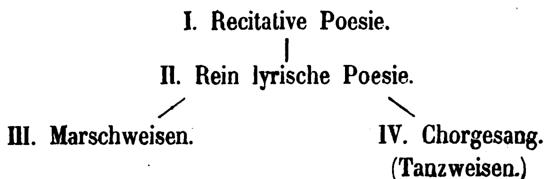
Die künstlicheren rhythmischen Compositionen freilich werden gar nicht mehr begriffen: dagegen kehrt man zu den alten einfachen lyrischen Volks-Weisen zurück. Aber man hat nicht mehr die Melodien dazu, man declamirt nur die Gedichte. Also man dichtet nach Schablonen von kurzen und langen Silben, man „schmiedet“ Verse als Selbstzweck, nicht für den Gesang. Folglich verfällt man in einen trocknen Schematism und wird, um doch irgend etwas von Kunst zu zeigen, rigorös in den Taktformen. Dass man aber den Rhythm nicht begreife, zeigt man in der falschen Anwendung der Cäsur u. s. w. Dies ist der Standpunkt eines Horaz, eines Catull und überhaupt der ganzen späteren Zeit.

Ueberblicken wir nun die Genesis der poetischen Typen. Wir erkennen sie aus der folgenden Tabelle.



2. Betrachtete man nur die Reihenfolge der poetischen Erzeugnisse in der griechischen Litteratur, so sollte man zu dem umgekehrten Glauben kommen. Zuerst finden wir nämlich in den grossen National-Epen die recitative Poesie mächtig entwickelt (Homer, Hesiod — Arktinos, Stasinos u. s. w.). Dann tritt die rein lyrische Poesie auf mit *Kallinos, Archilochos* u. s. w. — Die ersten Marschweisen stammen von *Tyrtaeos,* wieder aus einer späteren Zeit. — Und

hiemit ungefähr gleichzeitig hören wir von den ersten chorischen Dichtungen (also Tanzweisen) eines Terpander. Man sollte also folgende Entwicklung erwarten:



Diese Anschauung ist aber eine gänzlich unwissenschaftliche, da sie die Thatsachen nicht erklärt. Vielmehr sind nur desshalb die Epen zuerst in die Litteratur eingetreten, weil in ihnen die würdigsten Schöpfungen vorlagen. Die Tanzweisen haben auch vor den Epen nicht gefehlt, aber da der Inhalt der Gedichte unbedeutend war, so wurden sie nicht erhalten. Erst als der chorische Tanz zu vollkommneren Formen ausgebildet wurde, versuchten sich auch grössere Talente an chorischen Compositionen, und diese wurden dann erhalten. So können wir die ersten und ursprünglichsten Tanzweisen nur ahnen aus den Formen welche von daher in die recitative und lyrische Poesie übergingen.

Aus diesem Grunde müssen wir auch mit der recitativen Poesie beginnen und können die „Tanzweisen", d. h. den künstlerisch geordneten Chorgesang erst zu allerletzt besprechen.

§ 26. Der recitative Typus.

1. Halten wir fest, dass auch der recitativen Poesie Gesang zu Grunde liegt. Die einfachste Art, wie Sätze zu einer musikalischen Periode zusammentreten, ist, dass zwei sich als Vorder- und Nachsatz entsprechen, indem die Melodie des zweiten die des ersten ergänzt, auflöst, oder mit anderen Worten ihr respondirt. Unser rhythmisches Gefühl, und so auch das der Griechen neigt nun dazu, entweder beiden Sätzen eine gleiche Ausdehnung zu geben, oder auch den zweiten Satz um einen Takt zu verkürzen. Ebenso verkürzen wir ja auch den Schlusstakt eines Satzes häufig

(κατάληξις). Diese beiden Sätze werden durch eine geringere Pause in der Interpunction getrennt, die entweder als Theilung (διαίρεσις, § 19, 2, II) oder als Einschnitt (τομή, 19, 2, III) auftritt. Am Ende des zweiten Satzes ist dann eine stärkere Interpunction oder wenigstens eine Art Abschluss in den Gedanken. Das Ganze aber heisst ein Vers (§ 19, 2, I).

Die Griechen haben wie wir Verse meist aus zwei Tetrapodien oder einer Tetrapodie mit folgender Tripodie, oder aus zwei Tripodien gebildet. Man vergleiche folgende Weisen bei Salis:

Es rieselt klar und wehend
ein quell im eichenwald.

— ⁝ — — | — — | ⊔ | —, — ‖ — — | — — | — ⊼ ‖

4̇
3̣

Traute heimat meiner lieben,
sinn' ich still an dich zurück.

— — | — — | — — | — —, ‖ — — | — — | — — | — ⊼ ‖

4̇
4̣

Dies sind Einzelverse, keine Doppelverse. Bei der Angabe durch Zahlen wo 3 die Tripodie, 4 die Tetrapodie u. s. w. bedeutet, deutet man durch unter- und übergesetzten Punkt die Pause an, welche die Verse von einander trennt.

Besteht der Vers aus zwei Tetrapodien, so endet gern die erste mit vollem Takt, während die zweite Katalexis hat (so auch in der zuletzt angeführten Salisschen Weise), oder auch der zweite Satz hat Zusammenziehung im vorletzten Takte, eine Erscheinung die in der griechischen Litteratur ebenfalls häufig ist, vgl. 3, VI. IX. X. XI. XII.

2. Als Charakter der recitativen Poesie also geben wir kurz an:

I. Die Verse bestehen je aus zwei Sätzen, meist durch Einschnitt oder Theilung gesondert.

II. Es findet keine Vereinigung der Verse oder Sätze zu Strophen statt.

3. Wir geben nun die verschiedenen Versarten, welche in der griechischen recitativen Poesie ausgebildet sind.

I. Der dactylische Hexameter, kurz Hexameter, als Metrum der epischen Poesie, auch für gnomische und belehrende (didaktische) Poesie. — Er hat den Einschnitt, worüber bereits § 19, 2, III. gesprochen ist, woselbst auch die Beispiele nachgesehen werden können.

Aber da die homerische Poesie noch mehr eine gesungene war, so finden sich viele Verse mit fehlendem Wort-Einschnitte, besonders wenn ein Eigenname den dritten Takt bildet, doch auch so;

Od. 11, 59—60.

ὣς ἐφάμην, ὁ δέ μ' οἰμώξας ἠμείβετο μύθῳ·
διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ.

Geben wir hier die Wortenden durch Punkte an, so wird das Fehlen an der betreffenden Stelle des dritten Taktes bemerkbar.

— . ◡ ◡ | — . ◡ . ◡ . | — — ‖ — . — | — ◡ ◡ . | — — . ‖
— ◡ ◡ | — . — | — ◡ ◡ ‖ — . ◡◡ | — ◡ ◡ . | — — . ‖

In der späteren Poesie, und so besonders der Römer, trug man, da der Vortrag declamatorisch war, der grammatischen Construction strengere Rechnung und versäumte desshalb den Einschnitt sehr selten, und fast nur bei Eigennamen.

Anm. I. Alle übrigen Cäsuren als die § 19, 2, III angegebenen, sind rein äusserliche Auffassungen, die ganz ohne Werth sind. *Lehrs* hat das Richtige gezeigt, *de Ar. st. Hom.* 2. Aufl. pag. 394 *sq.*

Anm. II. Ebenso werthlos ist die Kenntniss der verschiedenen Namen des Hexameters je nach der Anzahl der Dactylen oder Spondeen. In der wahren alten Poesie kam man wohl unwillkührlich dazu, bei lebhafteren Schilderungen auch mehr Dactylen, bei gemesseneren mehr Spondeen anzuwenden, doch war man fern davon, zu künsteln.

II. Der trochäische Tetrameter, d. i. zwei trochäische Tetrapodion mit Theilung.

Τοῖος ἀνθρώποισι θυμός, Γλαῦκε, Λεπτίνεω πάι,
γίγνεται θνητοῖς, ὁκοίην Ζεὺς ἐπ' ἡμέρην ἄγῃ,
καὶ φρονεῦσι τοῖ', ὁκοίοις ἐγκυρέωσιν ἔργμασιν. *Arch.*

— ◡ | — > | — ◡ | — >, ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
— ◡ | — > | — ◡ | — >, ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
— ◡ | — ◡ | — ◡ | — >, ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖

Wie bereits an diesem Beispiele ersichtlich, hat der erste Satz des Verses ursprünglich viel mehr irrationale Silben, als der zweite, wo man leichter zum Schluss eilt.

Der trochäische Tetrameter tritt zuerst bei den Jambographen (Archilochos), dann als Metrum des Dialogs im Drama auf, wo er späterhin mehr und mehr durch den jambischen Trimeter verdrängt wurde. — Ueber die Benennung beider Versarten vgl. § 10, VII.

III. Der j a m b i s c h e T r i m e t e r, bei Jambographen, späterhin der herrschende Vers im Dialog der Dramen, besteht aus zwei Tripodien, gewöhnlich mit Theilung

◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡, | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖,

seltener mit Einschnitt

◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | —̣, ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖

oder „Bruch“ (§ 19, 2, IV)

◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖

Unter 100 Versen pflegen etwa 50 Theilung, etwas mehr als 25 Einschnitt, etwas weniger als 25 Bruch zu haben.

Der Bruch ist eigentlich mehr der lyrischen Poesie eigen; aber in so kurzen Versen würde auch der Wechsel zwischen zweien Arten der Gliederung noch etwas Ermüdendes haben. Die sonst angenommenen Gliederungsarten, welche dem Rhythm widerstreiten, haben keine rhythmische Bedeutung.

Auffällig wäre nur, dass in der zweiten Tripodie der irrationale Takt einen unregelmässigen Platz hat (an erster Stelle, was nach § 13, 2 nicht gestattet ist). Aber, in der melischen Poesie ist auch jeder scheinbare Trimeter ein Einzelsatz und besteht nicht aus zwei Tripodien; hier also hat der irrationale Takt (sollte er überhaupt, was selten ist, vorkommen) seine gehörige Stelle. Im recitativen Trimeter dagegen folgen die Takte ganz wie gewöhnlich; — man hatte sich einmal an diese Folge gewöhnt, — aber zwei gleich starke Icten zerlegen dennoch den Vers in zwei Sätze von gleicher Ausdehnung. Nach diesen Icten recitirt jeder: recitirte

Verse mit nur Einem Ictus würden unangenehm einförmig gewesen sein.

Um aber nicht die recitative Form als eine „melische“ aufzufassen, thut man wohl, die Sätze nicht durch den doppelten Querstrich zu trennen, z. B.

Ant. in.

Ὦ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμήνης κάρα,
ἆρ' ἶσϑ' ὅ τι Ζεὺς τῶν ἀπ' Οἰδίπου κακῶν
ὁποῖον οὐχὶ νῷν ἔτι ζώσαιν τελεῖ;

> ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ∸ ⏑, | — > | — ⏑ | ∸ ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — > | ∸, ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ∸ ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ∸, ⏑ | — > | — ⏑ | ∸ ∧ ‖

Mit „Bruch“: *Aj. in.*

Ἀεὶ μὲν, ὦ καῖ Λαρτίου, δέδορκά σε
πεῖράν τιν' ἐχϑρῶν ἁρπάσαι ϑηρώμενον.

> ⁝ — ⏑ | — > | ∸ ⏑ | — ⏑́ | — ⏑ | ∸ ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — > | ∸ ⏑ | — > | — ⏑ | ∸ ∧ ‖

IV. Der *Tetrameter scazon*, besonders von Ananios gepflegt, besteht aus zwei Trochäischen Tetrapodien, mit Theilung; die zweite hat hinkenden Ausgang (s. S. 40).

Ἔαρι μὲν χρόμιος ἄριστος, ἀνϑίας δὲ χειμῶνι·
τῶν καλῶν δ' ὄψων ἄριστον καρὶς ἐκ συκέης φύλλου. **Anan.**

⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑, ‖ — ⏑ | — ⏑ | └ | — ⏑ ‖
— ⏑ | — > | — ⏑ | — ⏑, ‖ — ⏑ | — > | └ | — ⏑ ‖

V. Der *Choliambus, Trimeter scazon* (§ 11, 6, I), bestehend aus zwei jambischen Tripodien, die letzte mit hinkendem Ausgange und hat, wie der gewöhnliche jambische Trimeter, Einschnitt, Theilung oder Bruch.

Ἐμοὶ γὰρ οὐκ ἔδωκας οὔτε πω χλαῖναν
δασεῖαν, οὐ χειμῶνι φάρμακον ῥίγευς
οὔτ' ἀσκέρῃσι τοὺς πόδας δασείῃσιν
ἔκρυψας, ὥς μοί μη χίμετλα ῥήγνυται. ***Hipp.***

⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑, | — ⏑ | └ | — ⏑ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑, | — ⏑ | └ | — ⏑ ‖
> ⁝ — ⏑ | — ⏑ | —, ⏑ | — ⏑ | └ | — ⏑ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — > | —, ⏑ | — ⏑ | └ | — ⏑ ‖

VI. Der von den alten Metrikern „überzählīger Hexameter“ (ἑξάμετρον περιττοσυλλαβές, ἡρῷον ηὐξημένον) genannte Vers besteht aus einer logaödischen Tetrapodie aus drei kyklischen Dactylen und einem irrationalen Choreus als Schlusstakt — und aus einer fallenden choreischen Tetrapodie. Zwischen den Sätzen findet immer Theilung statt. Der Vers kommt nur bei Komikern vor.

αὐτομάτη δὲ φέρει τιϑύμαλλον καὶ σφακὸν πρὸς αὐτὸ
ἀσφάραγον κύτισόν τε· νάπαισιν δ' ἀνϑέρικος ἀνηβᾷ
καὶ φλόμον ἄφϑονον ὥστε παρεῖναι πᾶσι τοῖς ἀγροῦσιν. *Cratin.*

~⏑ ⏑ | ~⏑ ⏑ | ~⏑ ⏑ | – >, ‖ – ⏑ | – ⏑ | ⌊ | – ∧ ‖
~⏑ ⏑ | ~⏑ ⏑ | ~⏑ ⏑ | – >, ‖ – ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⌊ | – ∧ ‖ &c.

VII. Das ***Metrum Cratineum*** besteht aus einem ersten Glykoneus und einer gewöhnlichen choreïschen Tetrapodie. Der Regel nach ist Theilung vorhanden, zuweilen nur Bruch. — Es ist eine der Vers-Arten mit denen sich der Dichter in der Parabase der Komōdien an das Publikum wandte.

Εὔιε κισσοχαῖτ' ἄναξ χαῖρ', ἔφασκ' 'Εκφαντίδης. *Crat.*

~⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | ⌊, ‖ – ⏑ | – > | – ⏑ | – ∧ ‖

πάντα φορητὰ πάντα τολμητὰ τῷδε τῷ χορῷ. *id.*

~⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | ⌊ ‖ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖

VIII. Das ***Metrum Eupolideum*** ist dem ***M. Cratineum*** in jeder Beziehung gleich, nur dass der erste Satz ein dritter Glykoneus ist. Seine Anwendung ist ebenfalls dieselbe.

παντοίοις γε μὴν κεφαλὴν ἀνϑέμοις ἐρέπτομαι,
λειρίοις, ῥόδοις, κρίνεσιν κοσμοσανδάλοις, ἴοις,
καὶ σισυμβρίοις, ἀνεμωνῶν κάλυξί τ' ἠριναῖς. *Cratin.*

– ⏑ | – ⏑ | ~⏑ ⏑ | ⌊, ‖ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
– ⏑ | – ⏑ | ~⏑ ⏑ | ⌊, ‖ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
– ⏑ | – ⏑ | ~⏑ ⏑ | ⌊ ‖ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖

IX. Der erste ***Priapeus***, so genannt, weil er besonders in priapeïschen Spottliedern gebraucht wurde, gehört hierher als Metrum der alten Parabase. Ganz dieselbe Verwendung haben die anderen beiden Priapeen. Er besteht aus zwei ersten Glykoneen,

einem katalektischen und einem fallenden. Es findet meist „Theilung“ statt, seltner „Bruch“.

ἀλλὰ δίαιταν ἣν ἔχουσ' οἱ κόλακες πρὸς ὑμᾶς
λέξομεν· ἀλλ' ἀκούσαϑ' ὥς ἐσμεν ἅπαντα κομψοὶ
ἄνδρες· ὅτοισι πρῶτα μὲν παῖς ἀκόλουϑός ἐστιν
ἀλλότριος τὰ πολλά, μικρὸν δὲ τὸ κάμνον αὐτοῦ. *Eup. Col.*

—͜ ◡ | — ◡ | — ◡ | ∟, ‖ —͜ ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ ‖ seltener
—͜ ◡ | — ◡ | — ◡ | ∟ ‖ —͜ ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ ‖

X. Der zweite ***Priapeus*** besteht aus zwei zweiten Glykoneen, einem katalektischen und einem fallenden.

ἠρίστησα μὲν ἰτρίου λεπτοῦ μικρὸν ἀποκλάς. *Cratin.*

— ≳ | —͜ ◡ | — ◡ | ∟, ‖ — ≳ | —͜ ◡ | ∟ | — ∧ ‖

XI. Der dritte ***Priapeus*** besteht aus einem katalektischen dritten und einem fallenden zweiten Glykoneus.

οὐ βέβηλος ὦ τελεταὶ τοῦ νέου Διονύσου. *Euphor.*

— ◡ | — ◡ | —͜ ◡ | ∟, ‖ — ◡ | —͜ ◡ | ∟ | — ∧ ‖

XII. Endlich ist noch der anapästische Tetrameter zu bemerken, der ebenfalls in der Parabase vorkam. Er besteht aus einer vollen und einer fallenden anapästischen Tetrapodie. Der Vers hat Einschnitt.

εὐφημεῖν χρὴ κἀξίστασϑαι τοῖς ἡμετέροισι χοροῖσιν,
ὅστις ἄπειρος τοιῶνδε λόγων, ἢ γνώμη μὴ καϑαρεύει,
ἢ γενναίων ὄργια Μουσῶν μήτ' εἶδεν μήτ' ἐχόρευσεν. *Ar. Ran.*

— ⋮ — — | — — | — — | —, — ‖ — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | ⊔ | — ⊼ ‖
— ⋮ ◡ ◡ — | — — | — ◡ ◡ | —, — ‖ — — | — ◡ ◡ | ⊔ | — ⊼ ‖
— ⋮ — — | — — | ◡ ◡ — | —, — ‖ — — | — ◡ ◡ | ⊔ | — ⊼ ‖

Der Name rührt daher, weil man je zwei Takte als einen $^{8}/_{8}$-Takt zusammenfasste, z. B.

— ⋮ — — — — | — — —, — ‖ — ◡ ◡ — ◡ ◡ | ⊔ — ⊼ ‖

XIII. In der alexandrinischen Zeit wurden ausserdem zwei jonische Dipodien ohne Auftakt und mit vielen Freiheiten (namentlich auch der Brechung) zu einem recitativen Verse, dem ***Sotadēum***, verbunden, z. B.

ἥβην τ' ἐρατήν, καὶ καλὸν ἡλίου πρόσωπον.

— — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑, ‖ — ⏑ — ⏑ | — — ⋀ ‖

ῥῆσιν δ' ἀγαθὴν σὺ δεδομένην φύλασσε σαυτῷ.

— — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ‖ — ⏑ — ⏑ | — — ⋀ ‖

οὐ κρίνει δικαίως τὰ κατ' ἄνθρωπον ἕκαστον.

— > — ⏑ | — — ⏑ ⏑, ‖ — — ⏑ ⏑ | — — ⋀ ‖

XIV. Die Galliamben, ein enthusiastisches Metrum, besonders in Gedichten an die Cybele von ihren Priestern (den Γαλλοί) gesungen, sind Verse aus zwei jonischen Dipodien mit Auftakt, deren reine Form ist:

⏑ ⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | — —, ⏑ ⏑ ‖ — — ⏑ ⏑ | ⌴ ⋀ ‖

προφανῶς τοῦτο διδάσκων ἀποδύσῃ βιοτήν.

Der Auftakt ist häufig zusammengezogen, seltener der zweite Aufschlag.

— ⁝ — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — —, — ‖ — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⌴ ⋀ ‖

αἷς ἔντεα παταγεῖται καὶ χάλκεα κρόταλα.

Häufiger ist die Form mit Dichoreen, die auch aufgelöst werden können, z. B.

⏑ ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ | — —, ⏑ ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⌴ ⋀ ‖

ubi capita Maenades vi jaciunt hederigerae.

Catull hat uns (*carm.* 63) ein Gedicht in diesem Masse hinterlassen, das natürlich nur für die Recitation bestimmt ist. Es ist eine stereotype Form ausgebildet, von der nur in wenigen Versen abgewichen wird, und die wir aus den fünf ersten Versen des Gedichtes kennen lernen wollen.

Super alta vectus Attis celeri rate maria
Phrygium ut nemus citato cupide pede tetigit
adiitque opaca silvis redimita loca deae,
stimulatus ibi furenti rabie, vagus animis,
devolvit ile acuto sibi pondere silicis.

Dies ist die metrische Schablone; aber recitirt haben die Römer gewiss ganz anders, nämlich:

◡◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | ⊔ | —, ◡◡ ‖ — ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ∧ ‖,

eine Praxis, die auch wir gewöhnlich beim jonischen Takte befolgen!

XV. Endlich kann noch ein Vers des Anakreon erwähnt werden, der auch dem recitativen Typus angehört, wenn er auch gesungen wurde:

◡ ⁝ ◡ ◡ ◡ | ⊔ | —◡ ◡ | ⊔ ‖ —◡ ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧ ‖

ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὄλυμπον πτερύγεσσι κούφοις
διὰ τὸν ἔρωτ᾽· οὐ γάρ ἐμοὶ παῖς ἐθέλει συνηβᾶν.

4. Erwähnungswerth ist noch, dass keine Verse im fünftheiligen Taktmasse in der recitativen Poesie vorkommen. Päonen wie Bacchien lassen sich schwer declamiren und sind desshalb, wo sie vorkommen, ausschliesslich für den musikalischen Vortrag bestimmt, ebenso die Dochmien.

§ 27. Der lyrische Typus.

I. Freie metrische Formen.

1. Ehe wir uns mit dem Organism des lyrischen Gesanges selbst beschäftigen, müssen wir eine metrische Freiheit, welche sich in demselben entwickelt hat, kennen lernen.

Die recitative Poesie hat als ihr eigenthümliche Verse eigentlich nur den dactylischen Hexameter, trochäischen Tetrameter und jambischen Trimeter. Die übrigen im vorigen Paragraphen aufgezählten Verse sind der schon weiter entwickelten lyrischen Poesie entlehnt, mit Ausnahme des anapästischen Tetrameters, der ursprünglich eine Marschweise ist. Die aus der Lyrik entlehnten Verse sind logaödisch, und die Logaöden zeichnen sich ja aus durch die mannigfaltige Form ihrer Takte, die nur durch eine freiere Behandlung der Silbenquantität erreicht werden kann.

Nun hoben wir bereits § 20, 2 hervor, dass die Verse der eigentlichen Lyrik, im Allgemeinen aus nur Einem Satze bestehend, selten den Haupt-Ictus auf dem ersten Takte desselben trugen. So wäre z. B. die Betonung

Ποικιλόθρον' ἀθάνατ' Ἀφροδίτα,
παῖ Διὸς δολοπλόκε, λίσσομαί σε,
μή μ' ἄσαισι μή μ' ὀνίαισι δάμνα πότνια θῦμον.

⏊ ◡ | — ◡ | ◡◡ ◡ | — ◡ | — ◡ ‖ u. s. w.

vollkommen unnatürlich. Auch in der Melodie musste alle Wirkung zerstört werden, wollte man besonders kräftig anfangen und matt aufhören. Vielmehr, der rhythmische Satz wird eine Einheit durch seinen Einen Haupt-Ictus, dieser stehe wo er stehe, gerade wie der grammatische Satz seinen Haupt-Ictus auf den verschiedensten Stellen haben kann.

Man kann z. B. folgenden musikalischen Satz auf obige Strophe anwenden:

Ποι - κι - λό-θρον' ἀ - θά - νατ' Ἀ - φρο - δί - τα.

u. s. w.

Der erste Takt erscheint so fast als Auftakt. Daher wird er metrisch sehr ungenau behandelt: er kann bei den alten Lyrikern nicht nur aus einem ordentlichen Choreus (⏊ ◡), sondern auch aus einem irrationalen (⏊ >), einem umgekehrten Choreus (◡́ —, keineswegs ein Jambus ◡ ⏊!) oder selbst einem verkürzten Choreus bestehen (◡́ ◡). — Man hat diesen Takt die **Basis** benannt, eine Benennung, welche wir beibehalten, aber in anderem Sinne. Die Alten übrigens verstanden unter βάσις den Takt, so dass βάσις = πούς überhaupt.

So konnte denn z. B. der zweite Glykoneus durch Verschiedenheit der „Basis" vier verschiedene Formen haben, wozu Westphal, *spec. Metrik* p. 480 Beispiele zusammengestellt hat:

— ◡ | ◡◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ οὔτε μὴν ἁπαλὴν κάσιν. *An. fr.* 12.
— > | ◡◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ στίλβων καὶ γεγανωμένος. *id.*
◡́ — | ◡◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ ἔρως παρθένιος πόθῳ. *id. fr.* 13.
◡́ ◡ | ◡◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ ἄγε δὴ χέλυ δῖά μοι. *Sapph. fr.* 45.

Diese Basis ist ebenfalls zulässig in den anderen logaödischen Versen der alten Lyriker, selbst bei voraufgehendem Auftakte, welches ein par Beispiele aus Alcäus deutlich machen mögen.

Ἀσυνέτημι τῶν ἀνέμων στάσιν·
τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κῦμα κυλίνδεται,
τὸ δ' ἔνθεν· ἄμμες δ' ἀν τὸ μέσσον
νᾶι φορήμεθα σὺν μελαίνᾳ.

⏑ ⋮ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⏔ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ — ⏑ | — > | ⏔ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
⏔ ⏑ | ⏔ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖

Ἦλθες ἐκ περάτων γᾶς ἐλεφαντίνας
λάβαν τῶ ξίφεος χρυσοδέταν ἔχων
ἐπειδὴ μέγαν ἆθλον Βαβυλωνίοις
συμμάχεις τελέσας, ῥύσαό τ' ἐκ πόνων,
κτέννais ἄνδρα μαχαίταν βασιληίων
παλαίσταν ἀπολείποντα μόνον μίαν
παχέων ἀπὸ πέμπων.

— ⏑ | ⏔ ⏑ | ∟ ‖ ⏔ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ — | ⏔ ⏑ | ∟ ‖ ⏔ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ — | ⏔ ⏑ | ∟ ‖ ⏔ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | ⏔ ⏑ | ∟ ‖ ⏔ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— > | ⏔ ⏑ | ∟ ‖ ⏔ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ — | ⏔ ⏑ | ∟ ‖ ⏔ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⏑ | ⏔ ⏑ | ∟ ‖ — . .. . . .

2. Als die logaödischen Verse auch für die Recitation ihre Verwendung fanden, da blieb auch hier die Freiheit für die Basis bewahrt. Aber ein recitirter Vers, bei dem nicht ein neues Kunstprincip, die Melodie, herrscht, muss strenger dem Rhythm folgen, soll er nicht als ein prosaischer Satz erscheinen. Desshalb muss wenigstens die Taktgleichheit bewahrt werden: ein Takt aus zwei Kürzen (⏑́ ⏑, *Pyrrhichius*) ist nicht mehr zulässig. Dagegen wird nun auch der Tribrachys (⏑́ ⏑ ⏑) zugelassen, aber selten.

Mit einer solchen Basis beginnen beide Sätze des zweiten und dritten priapeïschen Verses (§ 26, 3, X—XI), und des eupolideïschen Verses (*ib.* VIII), beim kratineïschen Verse (*ib.* VII) aber nur der zweite Satz, da der erste mit einem kyklischen Dactylus anfängt, der als charakteristischer Takt für Logaöden erhalten bleiben muss. Aus diesem Grunde hat der erste Priapeus keine Basis.

F. V. Fritzsche hat die Verhältnisse, wie sie im eupolideïschen

und priapeischen Verse herrschen, genauer ergründet (*de versu Eupolideo, Rostock* 1855, im Universitätsprogramme).

Wir werden also die erwähnten auch recitativen Metra ihrem Vorkommen nach genauer so notiren können:

Metrum Cratineum:

```
⏖ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | ⌞ ‖ – ⏑  | – ≳ | – ⏑ | – ∧ ‖
                      – >  |
                      ⏑ –  |
                      ⏑⏑⏑  |
```

Metrum Eupolideum:

```
– ⏑  | – ≳ | ⏖ ⏑ | ⌞ ‖ – ⏑ | – ≳ | – ⏑ | – ∧ ‖
– >  |
⏑ –  |
⏑⏑⏑  |
```

Priapeus secundus:

```
– ⏑  | ⏖ ⏑ | – ⏑ | ⌞ ‖ – ⏑  | ⏖ ⏑ | ⌞ | – ∧ ‖
– >  |                – >  |
⏑ –  |                ⏑ –  |
⏑⏑⏑  |                ⏑⏑⏑  |
```

Priapeus tertius:

```
– ⏑  | – ≳ | ⏖ ⏑ | ⌞ ‖ – ⏑  | ⏖ ⏑ | ⌞ | – ∧ ‖
– >  |                – >  |
– ⏑  |                ⏑ –  |
⏑⏑⏑  |                ⏑⏑⏑  |
```

Ar. Nub. 518 *sq.*:

ὦ θεώμενοι, κατερῶ πρὸς ὑμᾶς ἐλευθέρως
τἀληθῆ, νὴ τὸν Διόνυσον τὸν ἐκθρέψαντά με.

```
– ⏑ | – ⏑ | ⏖ ⏑ | ⌞, ‖ ⏑ – | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
– > | – > | ⏖ ⏑ | ⌞  ‖ – ⏑ | – > | – ⏑ | – ∧ ‖
```

3. In der chorischen Poesie, die von kunstvollem Tanze begleitet war, ist die Basis nicht zulässig: denn in ihr müssen die Takte eine genaue Ausdehnung haben, sollen die choreutischen Bewegungen mehr als ein planloses Hin- und Hergehen sein. Es ist also zunächst der „*Pyrrhichius*“ unter keinen Umständen zulässig. Der strenge Tanzrhythm aber bedingt auch eine strenge Melodie, die in Strophe und Gegenstrophe genau stimmt. Daher müssen die Takte auch

metrisch stimmen. Freilich kann der irrationale Takt dem rationalen entsprechen (— >), und es kann die einfache Länge zweien Kürzen gleichstehen (— ⏗ und — ⏖), da ohne Schwierigkeit zwei kurze Vocalnoten, welche etwa zweien Silben in der Strophe zufallen, auf eine lange Silbe in der Gegenstrophe übertragen werden (wie schon jede circumflectirte Silbe auch in Prosa zwei Noten hat): aber unmöglich können z. B. ein ordentlicher und ein umgekehrter Choreios sich metrisch entsprechen: denn wie liessen ♩ ♪ und ♪ ♩ dieselbe Melodie zu? Folglich ist in der choreischen Poesie eine metrische Responsion wie ⏖ ⏗| ganz entschieden unzulässig, und die sehr wenigen Stellen, wo sie vorkommt, haben alle einen verdorbenen Text und sind desshalb zu emendiren.

Aber wesentliche Bedenken könnten doch nicht gegen eine metrische Responsion wie ⏑ ⏗ obwalten, da hier die Taktausdehnung durchaus gewahrt ist und die beiden letzten Achtel-Noten auch leicht auf eine einzige Silbe vereinigt werden können. Und so respondirt denn in der That ein umgekehrter Choreus mehrfach mit einem Tribrachys bei Pindar und Euripides in Chorgesängen. Ein Beispiel s. § 17, 5, I.

Sonst ist der Anfang ⏑ — in logaödischen Versen gewöhnlich ⏑ : ⌞⌟ | zu messen. Beispiele stehen § 22, 11, B u. s. w.

§ 28. Der lyrische Typus.

II. Die Epoden (οἱ ἐπῳδοί).

1. In der recitativen Poesie, welche die einfachsten Formen sich angeeignet hat, treffen wir die primitivste Art der rhythmischen Perioden entwickelt, indem der recitative Vers aus zwei Sätzen besteht, die entweder gleiche Ausdehnung haben, oder von denen der zweite katalektisch oder „fallend“ ist, oder auch um einen ganzen Takt verkürzt ist. In der ältesten lyrischen Poesie nun, wie sie besonders von Archilochos gepflegt wurde, finden wir einen Schritt zu weiterer Entwickelung gethan. Der Vers ist nicht mehr selbständige Periode, trotz der schliessenden Pause, sondern es folgt ein neuer selbständiger Vers, zum Theil in ganz anderem Taktmasse, der entweder die Melodie abrunden, oder einen Con-

trast zu ihr bilden soll. Dabei kann der Vers aus zweien Sätzen bestehen, die also eigentlich eine Periode für sich bilden sollten: aber der neue Vers bildet einen Contrast hierzu, und so sind beide zu einem organischen Ganzen verbunden, das eine bestimmte Melodie hat, welche bei jedesmaliger Wiederholung der beiden Metra wiederkehrt.

2. Wir gehen zur Betrachtung der bekanntesten überlieferten epodischen „Strophen" über, und beginnen mit dem „Distichon", das aus zwei dactylischen Versen besteht, dem „heroischen" und dem „elegischen" Hexameter (*Versus elegiacus*), der gemeiniglich *Pentameter* genannt wird, eine durchaus sinnlose und verwerfliche Benennung. Schon § 11, 6, III haben wir ein Beispiel gegeben.

Das Distichon war vorzüglich eine klagende Weise, in der die sogenannten Elegien oder Klagelieder geschrieben wurden; aber auch die kriegerischen Gesänge eines Kallinos, Tyrtaios, Archilochos und Theognis waren zum Theil in diesem Metrum, und später wurde es immer mehr zu gnomischen Gedichten gebraucht, womit schon Theognis den Anfang machte und Solon und viele Andere folgten. Auch das scherzhafte Liebeslied wurde häufig in diesem Metrum geschrieben, so später die *Amores* des Ovid; immer aber behielten diese Gedichte missbräuchlicher Weise den Namen „Elegien".

3. Andere Weisen wurden besonders zu komischen Zwecken verwandt, namentlich solche, wo verschiedenes Metrum der Verse oder sehr verschiedene Ausdehnung derselben die beabsichtigten Contraste lebendig auszudrücken im Stande waren. Da kann denn auch der längere Vers dem kürzeren folgen, wodurch eine komische Wirkung entsteht. Der Hörer erwartet nämlich nach dem ersten kurzen Verse einen noch kürzeren, der in gewohnter Weise einen befriedigenden Abschluss gäbe: aber umgekehrt, nun holt der Sänger — oder etwa auch der Recitator — erst recht lang aus. Diese Folgen der Verse hinter einander sind eigentlich fortwährende Scherze, von der Art des ἀπροσδόκητον. (*Cic. de or. II* § 255: *sed scitis esse notissimum ridiculi genus, cum aliud exspectamus, aliud dicitur*).

Da die reiche epodische Litteratur der Griechen bis auf geringe Bruchstücke untergegangen ist, so werde ich die bei Horaz in seinem Buch der Epoden vorkommenden Formen besonders berücksichtigen. Es sind:

I. Stropha jambica, besteht aus einer jambischen Hexapodie und einer solchen Tetrapodie.

Ep. 2.

Beatus ille, qui procul negotiis,
ut prisca gens mortalium,

≥ : — ⏑ | — ≥ | — ⏑ | — ≥ | — ⏑ | — ∧ ||
⏑ : — ⏑ | — ≥ | — ⏑ | — ∧ ||

II. Stropha pythiambica prima, besteht aus einem dactylischen Verse von zwei Tripodien (Hexameter) und einer jambischen Tetrapodie.

— ⏑⏑ | — ⏑⏑ | —, ⏑⏑ || — ⏑⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ||
≥ : — ⏑ | — ≥ | — ⏑ | — ∧ ||

Ep. 15.

Nox erat et caelo fulgebat luna sereno
inter minora sidera.

III. Stropha pythiambica secunda: auf den dactylischen Hexameter folgt ein jambischer Trimeter.

Ep. 16.

Altera jam teritur bellis civilibus aetas,
suis et ipsis Roma viribus ruit.

— ⏑⏑ | — ⏑⏑ | —, ⏑⏑ || — ⏑⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ||
≥ : — ⏑ | — ≥ | — ⏑ | — ≥ | — ⏑ | — ∧ ||

IV. Stropha Alcmania: ein dactylischer Hexameter, gefolgt von einem solchen Tetrameter:

— ⏑⏑ | — ⏑⏑ | —, ⏑⏑ || — ⏑⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ||
— ⏑⏑ | — ⏑⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ||

Ep. 12.

Quid tibi vis mulier nigris dignissima barris?
Munera quid tibi quidve tabellas . . .

V. Zweizeilige Strophen, in denen der längere Vers auf den kürzeren folgt, hat Horaz nicht angewandt, sondern aus ihnen, indem er zwei solche Gruppen vereinigte, vierzeilige Strophen gebildet. Vgl. § 29, 3, II. V.

4. Eine weitere Entwickelung ist, dass drei Zeilen zu einer Gruppe vereinigt werden. In ihnen gilt folgendes Gesetz: die Gruppe beginnt mit einem längeren Verse, darauf folgt ein kürzerer in abweichendem Taktmass; der dritte Vers vermittelt nun diesen Gegensatz, indem er entweder zum Taktmass des ersten Verses zurückkehrt, oder auch wieder eine grössere Ausdehnung annimmt. Es sind drei Arten erhalten:

I. Stropha Archilochia secunda, besteht aus einem dactylischen Hexameter, einer jambischen Tetrapodie und einem dactylischen Trimeter.

— ⏕ | — ⏕ | — ⏕ ‖ — ⏕ | — ⏑ ⏑ | — — ‖
⏓ : — ⏑ | — ⏓ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⊼ ‖

Ep. 13.

Horrida tempestas caelum contraxit et imbres
nivesque deducunt Jovem;
nunc mare nunc siluae . . .

II. Stropha Archilochia tertia, besteht aus einer jambischen Hexapodie, einer dactylischen Tripodie und einer jambischen Tetrapodie.

⏓ : — ⏑ | — ⏓ | — ⏑ | — ⏓ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ∧ ‖
⏓ : — ⏑ | — ⏓ | — ⏑ | — ∧ ‖

Ep. 11.

Petti, nihit me sicut antea juvat
scribere versiculos
amore percussum gravi.

III. Stropha Archilochia quarta in ursprünglicher Form, besteht aus einer dactylischen Tetrapodie mit rein dactylischem Ausgange, einer trochäischen Tripodie, und einer fallenden jambischen Hexapodie.

— ⏕ | — ⏕ | — ⏕ | — ⏑ ⏑ ‖
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
⏓ : — ⏑ | — ⏓ | — ⏑ | — ⏑ | ⌴ | — ∧ ‖

Archil. fr.

τοῖος γὰρ φιλότητος ἔρως ὑπὸ
  καρδίην ἐλυσθεὶς
πολλὴν κατ' ἄχλυν ὀμμάτων ἔχευεν.

Die Umbildung dieser Gruppe von Horaz siehe § 29, 3, III.

IV. Eine eigne dreizeilige Epoden-Art ist erhalten von Aristophanes, *Ran. VI:*

⏒ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖
⏒ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖
⏒ ⁝ — ⏑ | — ⏒ | — ⏑ | — ⏒ | — ⏑ | — ∧]]

Βούλεσθε δῆτα κοινῇ
σκώψωμεν 'Αρχέδημον;
ὃς ἑπτέτης ὢν οὐκ ἔφυσε φράτερας.

§ 29. Der lyrische Typus.

III. Die vierzeiligen Strophen.

1. Es ist kein blosser Zufall, dass in der griechischen wie in der deutschen Liederpoesie vierzeilige Verse die Grundform bilden. Sondern, durch die Gruppirung in vier Reihen konnte ein Ebenmass mitten im Wechsel erreicht werden, dass das Ganze einen befriedigenden Eindruck machte, und doch die Melodie Mannigfaltigkeit genug in sich besass, um bei mehrmaliger Wiederholung nicht zu ermüden.

In der äolischen (*Alcaeus, Anacreon, Sappho* &c.) und jonischen Liederpoesie waren die vierzeiligen Strophen in grosser Mannigfaltigkeit ausgebildet; da aber wenig vollständiges uns erhalten ist, so genüge es, die von Horaz gebildeten vierzeiligen Strophen kennen zu lernen. — Was Horaz selbständig gebildet oder geändert hat, wird kurz angedeutet und besprochen werden.

2. Erste Bildungsform: vier gleiche Verse werden wiederholt.

Ob Horaz nach dem Muster griechischer Dichter verfahren sei, lässt sich nicht gewiss entscheiden, ist aber wahrscheinlich.

Die Wiederholung lauter gleicher Verse streift an den Gebrauch in recitativen Gedichten, womit auch in so fern Uebereinstimmung ist, als die Verse selbständige Perioden sind, nämlich aus zwei, auch drei Sätzen bestehen. —

Die beiden Strophenarten sind:

I. Stropha Asclepiadea prima, besteht aus vier kleinen asclepiadeischen Versen.

Der *versus Asclepiadeus minor* ist aus zwei katalektischen Pherekrateen zusammengesetzt, einem ersten und einem zweiten, mit Theilung zwischen sich.

— ≳ | ⏖ ⏑ | ⌊—, ‖ ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖

Horaz hat eine metrische Eigenthümlichkeit, dass er nämlich immer den ersten Pherekrateus mit einem irrationalen Takte beginnt, so dass die Strophe bei ihm lautet:

— > | ⏖ ⏑ | ⌊—, ‖ ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— > | ⏖ ⏑ | ⌊—, ‖ ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— > | ⏖ ⏑ | ⌊—, ‖ ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— > | ⏖ ⏑ | ⌊—, ‖ ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖

Diese Regelmässigkeit beruht auf der Unkenntniss des Rhythm, den Horaz freilich eben so gut im Gefühle gehabt haben wird, als wir; aber er machte den damaligen metrischen Theoretikern, die weiter nichts als lange und kurze Silben kannten, mit der ständigen Einführung des scheinbaren Spondeus eine Concession; ausserdem hat die lateinische Sprache Ueberfluss an Längen, verhältnissmässig Mangel an Kürzen.

Um den Sinn der vierzeiligen Strophen begreiflich machen zu können, muss ich aus der „Eurhythmie" einige Sätze und Bezeichnungsweisen zu Hülfe nehmen.

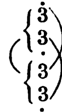
Also, der *Asclepiadeus* ist ursprünglich eine Periode, bestehend aus zwei einander entsprechenden logaödischen Tripodien, was durch

3)
3)

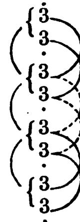
angegeben wird.

Nun aber ist dennoch die Melodie nicht abgeschlossen, indem sie vielleicht nicht im Grundtone endigt, vielleicht auch folgt ein

nur analoger Gang darauf, ein neuer Vers nämlich, der dem ersten entspricht, was durch

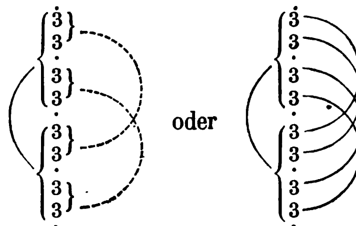


angedeutet wird, wobei der Bogen links zeigt, wie sich die ganzen Verse, die nun nur „Unterperioden" oder „Gruppen" sind, entsprechen, die Bogen rechts aber, wie der erste Satz im ersten Verse dem ersten Satz im zweiten, und ebenso wie sich die zweiten Sätze der Verse entsprechen. Und so geht es fort bis zum letzten Verse, so dass die ganze Strophe das Bild gewährt:



Vgl. über diesen Bau § 34, 3—4.

Es konnte aber auch in der Melodie die Gliederung



herrschen, d. h. es entsprachen die ersten beiden Verse den letzten beiden.

Ein Beispiel ist *Hor. carm. III,* 30.

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo impotens
possit diruere aut innumerabilis . . . .

wobei zu bemerken ist, dass die Strophen schlecht durch Interpunction getrennt sind. Dass aber je vier Verse zu einer Strophe vereinigt sind, zeigt der Factor vier, den alle Horazischen Oden in der Anzahl ihrer Verse haben, mit geringer Ausnahme, wo aber die Interpolation offenbar ist.

II. Die *Stropha Asclepiadea quinta* besteht aus dem viermal wiederholten grösseren asclepiadeïschen Verse. Dieser ist zusammengesetzt aus einem katalektischen ersten Pherekrateus, einem solchen *Adonius* und einem katalektischen zweiten *Pherecrateus:*

— ◡ | —◡ ◡ | ⌊—, || —◡ ◡ | ⌊—, || —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ||

an beiden Stellen mit Theilung. Bei Horaz ist der erste Takt immer irrational (vgl. unter II), so dass bei ihm die Strophe gestaltet ist:

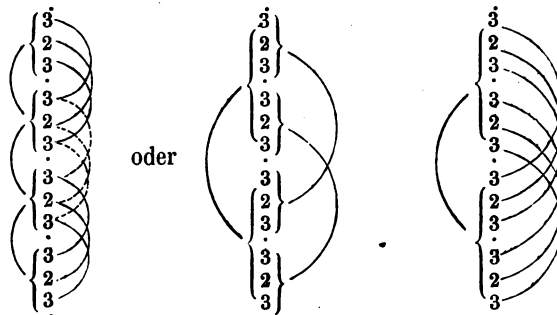
— > | —◡ ◡ | ⌊—, || —◡ ◡ | ⌊—, || —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ||
— > | —◡ ◡ | ⌊—, || —◡ ◡ | ⌊—, || —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ||
— > | —◡ ◡ | ⌊—, || —◡ ◡ | ⌊—, || —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ||
— > | —◡ ◡ | ⌊—, || —◡ ◡ | ⌊—, || —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ||

Die Gliederung des grösseren asclepiadeïschen Verses ist:

$$\left.\begin{matrix}\dot{3}\\2\\\underset{\cdot}{3}\end{matrix}\right)$$

d. h., der erste und dritte Satz entsprechen sich, der mittlere hat eine Tonfolge für sich, welche den Contrast mildern soll u. dgl., vgl. § 34, 6.

Die Gliederung aber der ganzen Strophe ist, da wieder, wie in dem vorigen Fall, die Verse ihre Selbständigkeit als Periode für sich aufgegeben haben, um in dem grösseren Ganzen „dienende Glieder“ zu werden:



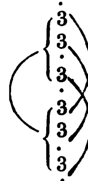
Hor. carm. I, 11.

Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi
finem di dederint, Leuconoë, nec Babylonios
tentaris numeros. Ut melius, quidquid erit, pati!
seu plures hiemes seu tribuit Jupiter ultimam . . . .

3. Zweite Bildungsform: eine epodische Gruppe wird wiederholt. Hier scheint Horaz grösstentheils der Bildner zu sein, während bei den Griechen die Gruppen epodisch waren, d. h. nicht zu vierzeiligen Versen vereinigt wurden.

I. Stropha Archilochia prima: die repetirte Gruppe besteht aus einem dactylischen Hexameter und einem solchen Trimeter:

— ⏖ | — ⏖ | —, ⏖ || — ⏖ | — ⏑ ⏑ | — — ||
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⋀ ||
— ⏖ | — ⏖ | —, ⏖ || — ⏖ | — ⏑ ⏑ | — — ||
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⋀]]

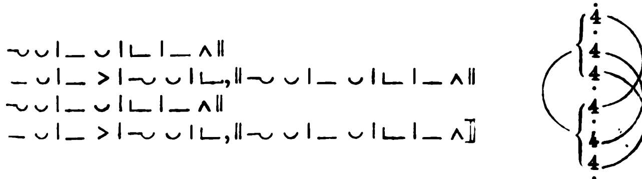


Eine palinodische Periode, vgl. § 34, 3.

Hor. carm. IV, 7.

Diffugere nives, redeunt jam gramina campis
arboribusque comae;
mutat terra vices et decrescentia ripas
flumina praetereunt.

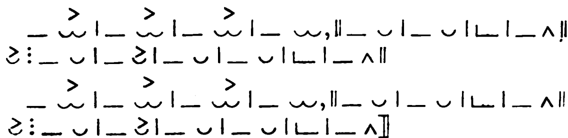
II. Stropha Sapphica minor: eine Gruppe, wovon der erste Vers eine fallende log. *Tetrapodie,* der zweite ein dritter *Priapeus,* wird wiederholt. — Horaz hat auch hier, wo der irrationale Takt gestattet ist, ihn zur Regel gemacht, so dass die Strophe bei ihm die Gestalt hat:

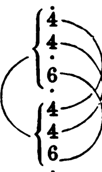


Hor. carm. I, 8.

Lydia, dic, per omnes
te deos oro, Sybarin cur properes amando
perdere; cur apricum
oderit campum, patiens pulveris atque solis?

III. Die *Stropha Archilochia quarta* in Horazischer Form ist ebenfalls vierversig. Vgl. § 28, 4, III. Horaz hat nämlich den zweiten Vers mit dem ersten vereinigt, indem sich zwischen beiden weder *syllaba anceps* noch *hiatus* findet. Die so entstandene zweizeilige epodische Strophe wird aber repetirt, so dass eine vierzeilige Strophe entsteht:



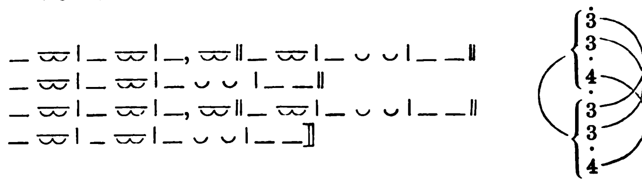


Hor. I, 4.

Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni,
trahuntque siccas machinae carinas;
ac neque jam stabulis gaudet pecus aut arator igni,
nec prata canis' albicant pruinis.

Zugleich ist ersichtlich, dass Horaz die Dactylen kyklisch gemessen hat, denn unmöglich hätte er einen rein dactylischen Satz mit einem rein choreïschen zu Einem Verse vereinigen können, und das haben die Römer wohl ganz allgemein und überall, auch im Hexameter gethan, so dass nur der Silbenschematism derselbe war als bei den Griechen. Man arbeitet nach einem vorliegenden Schema. Die Gedichte werden ja nicht mehr gesungen, sondern nur recitirt, und in der Declamation ist der Unterschied langer und kurzer Silben nicht so gross; nur wer Poesie und Gesang als unzertrennlich fühlt und desshalb den Sinn der Formen begreift, wird auch rein metrisch recitiren.

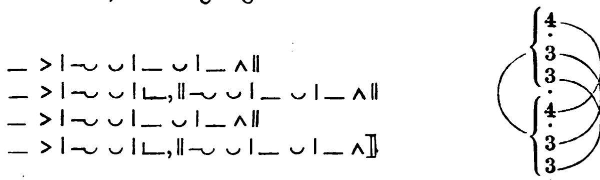
IV. Die *Stropha Alcmania*, vierversig, besteht aus einer Vereinigung je zweier gleichnamiger epodischer Gruppen zu einem Ganzen (vgl. § 28, 3, IV).



carm. I, 7.

Laudabunt alii claram Rhodon aut Mytilenen
aut Epheson bimarisve Corinthi
moenia vel Baccho Thebas vel Apolline Delphos
insignes aut Thessala Tempe.

V. Stropha Asclepiadea secunda: eine Gruppe, bestehend aus einem ersten *Glyconeus* und dem kleineren *Asclepiadeus,* wird wiederholt. — Auch hier hat Horaz den irrationalen Trochäus, wo er gestattet ist, zur Regel gemacht.



carm. I, 3.

Sic te diva potens Cypri,
sic fratres Helenae, lucida sidera,
ventorumque regat pater
obstrictis aliis praeter Japyga.

4. Dritte Bildungsform: die Strophe besteht aus zwei selbständigen Gruppen, die eine Art Antithese zu einander bilden.

Auf diese Weise ist ein bedeutender neuer Schritt zu grösserer Mannigfaltigkeit gethan.

I. Stropha Asclepiadea quarta. Die erste Periode besteht aus zwei kleineren Asklepiadeen; die andere aus zwei zweiten Glykoneen, von denen der erste fallenden Ausgang hat. Die Form bei Horaz:

— > | —◡ ◡ | ⊔, || —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ||
— > | —◡ ◡ | ⊔, || —◡ ◡ | — ◡ | — ∧]]
— > | —◡ ◡ | ⊔ | — ∧ ||
— > | —◡ ◡ | — ◡ | — ∧]]

I. 3 3 3 3 II. 4 4

carm. I, 5.

Quis multa gracilis te puer in rosa
perfusus liquidis urget odoribus,
grato, Pyrrha, sub antro?
cui flavam religas comam . . . ?

II. Stropha Alcaica. Die erste Periode besteht aus zwei *Alcaici hendecasyllabi,* die andere aus einem *Alcaicus enneasyllabus* und einem *Alcaicus decasyllabus.*

⩾ ⁝ — ◡ | — ⩾, | —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ||
⩾ ⁝ — ◡ | — ⩾, | —◡ ◡ | — ◡ | — ∧]]
⩾ ⁝ — ◡ | — ⩾ | — ◡ | — ◡ ||
—◡ ◡ | —◡ ◡ | — ◡ | — ◡]]

I. 5 5

II. 4 4

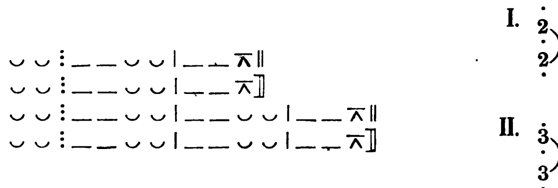
carm. I, 9.

Vides, ut alta stet nive candidum
Soracte, nec jam sustineant onus
silvae laborantes geluque
flumina constiterint acuto.

Horaz hat eine Theilung eingeführt, welche mit dem Rhyth[illegible]m nichts zu thun hat. Sie findet sich nicht bei Alcäus, wie sch[illegible]n folgende Strophe zeigt:

χείμωνι μοχθεῦντες μεγάλῳ μάλα·
περ μὲν γὰρ ἄντλος ἰστοπέδαν ἔχει,
λαῖφος δὲ πᾶν ζάδηλον ἤδη
καὶ λάκιδες μεγάλαι κατ' αὐτό.

III. Stropha jonica. Die erste Periode besteht aus zw[illegible]e jonischen Dipodien, die andere aus zwei solchen Tripodien.



carm. III, 12.

Miserarum est neque amori
dare ludum, neque dulci
mala vino lavere, aut exanimari
metuentis patruae verbera linguae.

5. Vierte Bildungsform. Eine Periode aus drei gleich[illegible]n Versen wird durch einen vierten, der auch mit dem dritten Ver[illegible]e ohne Pause zusammenhängen kann, als eine Art Nachspiel (ἐπ[illegible]-δικόν) abgeschlossen. Vgl. § 35, 1.

I. Stropha Asclepiadea tertia. Drei kleinere Ascl[illegible]-piadeen mit schliessendem Glykoneus.



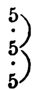
— > | —◡ ◡ | └─, ‖ —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
— > | —◡ ◡ | └─, ‖ —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
— > | —◡ ◡ | └─, ‖ —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
— > | —◡ ◡ | — ◡ | — ∧]

4 = ἐπῳδικόν.

carm. I, 24.

Quis desiderio sit pudor aut modus
tam cari capitis? Praecipe lugubres
cantus, Melpomene, cui liquidam pater
vocem cum cithara dedit.

II. Stropha Sapphica. Der *Sapphicus minor* (Σαπφικὸν ἑνδεκασύλλαβον), dreimal, mit schliessendem *Adonius.* Die Form ist bei Horaz:



— ◡ | — > | —, ◡◡ | — ◡ | — ◡ ‖
— ◡ | — > | —, ◡◡ | — ◡ | — ◡ ‖
— ◡ | — > | —, ◡◡ | — ◡ | — ◡ ‖ —◡ ◡ | — ◡ |

2 = ἐπῳδικόν.

carm. I, 2.

Jam satis terris nivis atque dirae
grandinis misit pater et rubente
dextera sacras jaculatus arces terruit urbem.

Auch hier ist der irrationale Takt, wo er gestattet ist, zur Regel gemacht, und der ebenfalls regelmässig angewandte Einschnitt hat mit dem Rhythm nicht das geringste zu thun, sondern stört ihn vielmehr, wenn man ihn beobachtet, indem der kyklische Dactylus zerrissen ist. Bei Sappho sind die Verse, da sie nicht in zwei Sätze zerfallen, natürlich auch ohne Einschnitt, und der zweite Takt ist durchaus nicht immer irrational:

Ποικιλόθρον' ἀθάνατατ' Ἀφροδίτα,
παῖ Διὸς δολοπλόκε, λίσσομαί σε,
μή μ' ἄσαισι μή μ' ὀνίαισι δάμνα πότνια θῦμον,

also

— ◡ | — ≥ | —◡ ◡ | — ◡ | — ◡ ‖ u. s. w.

6. Da wir hiermit die Behandlung der Horazischen Metra abschliessen, so wird ein Ueberblick derjenigen bei ihm beobachteten

Erscheinungen, welche erkennen lassen, dass seine „Lieder“ nur zur Declamation bestimmt und nach einer bestimmten metrischen Schablone gearbeitet waren, ohne dass der Dichter von einer Melodie beherrscht wurde, deren Forderungen er zu erfüllen bestrebt war, an rechter Stelle sein.

I. Der irrationale Choreus wird behandelt als eine ganz eigene Taktart, in so fern er durch den rationalen Choreus nur ausnahmsweise vertreten wird, so beim *Asclepiadeus minor* (2, I), *Asclepiadeus major* (2, II), *Glyconeus primus* (3, V), *Sapphicus minor* (5, II).

II. Dass Horaz alle Dactylen kyklisch las geht aus seiner Gestaltung der *Stropha Archilochia quarta* (3, III) hervor.

III. Im *Alcaicus hendecasyllabus* (4, II) wendet er Theilung und im *Sapphicus minor* (5, II) Einschnitt an, beides ohne Verhältniss zum Rhythmus des Verses.

§ 30. Der lyrische Typus.

IV. Die lyrischen Systeme.

1. Wir sahen in § 26, wie zwei rhythmische Sätze zu der einfachsten Periode, dem recitativen Verse, vereinigt wurden; dann in § 28, wie aus zwei selbständigen Versen, die eine Art Contrast zu einander bildeten, einheitliche rhythmische Gruppen entstanden. Auch die Vereinigung von drei Versen, die in einem schönen Verhältnisse zu einander standen, bildete, wie in demselben Paragraphen ersichtlich, eine streng abgerundete Gruppe. Endlich war aus § 29 ersichtlich, wie je vier Verse zu einer Strophe vereinigt werden, deren Gliederung von festen Gesetzen abhängig ist und desshalb einen ganz bestimmten Charakter ausgeprägt enthält.

Wir gehen jetzt zu den Systemen über, die wir als eine Reihenfolge von Versen charakterisiren, die weder in sich rhythmische Perioden bilden (indem sie nicht aus einem Vorder- und einem Nachsatze bestehen, die eine Antithese zu einander bilden, wie die recitativen Verse), noch in ihrer Verbindung zu längeren Reihen als wohl abgerundete Ganze erscheinen. Es sind Reihen von Versen in gleichem Taktmasse, meistens und ursprünglich aus

je nur Einem Satze. Ordnen sich diese auch zuweilen zu vierzeiligen Gruppen, so stehen doch diese vier Verse in keinem Verhältniss der Antithese zu einander, indem sie alle gleich gebaut sind. Von der ersten Bildungsform der vierzeiligen Strophen (§ 29, 2) unterscheiden sie sich aber, wie erwähnt, eben so bestimmt dadurch, dass die Verse auch in sich keine Antithese enthalten.

Variirt wird der gleichförmige Gang nicht selten durch die verschiedene metrische Form der Verse (Sätze). Aber auch hierin herrscht keine bestimmte Regel. Selbst wo scheinbare vierzeilige Strophen gebildet werden, da herrscht unter ihnen doch keine genaue metrische Responsion, im Falle überhaupt verschiedene metrische Formen vorkommen. Wechseln also z. B. zwei metrische Formen *a* und *b* mit einander, so kann das erste System (die erste scheinbare Strophe) im ersten Verse die Form *a* enthalten, während die zweite die Form *b* hat u. s. w. Es kann also nicht die Rede davon sein, dass diese Systeme genau dieselbe Melodie enthalten, vielmehr haben wir es mit Compositionen zu thun, in denen ein musikalisches Thema theils öfter wiederholt, theils ohne strenge Regel variirt wurde.

Die Systeme oder Abtheilungen derselben werden ferner nicht selten durch Sätze von bestimmter Form abgeschlossen, besonders durch fallende Sätze, oder auch durch solche von geringerer Taktzahl. Diese Schlusssätze sind theils eine Art von Nachspielen (ἐπῳδικά), theils bilden sie wirkliche Antithesen. Aber auch im letzteren Falle entsteht kein streng periodisches Verhältniss, indem nur der letzte Vers (oder Satz) jener Reihenfolgen seine Antithese erhält, während eine solche jeder der Verse (Sätze) haben sollte, wie in den epodischen Gruppen das Verhältniss wirklich ist.

Endlich können auch die Verse hastiger auf einander folgen und zu blossen Sätzen herabsinken, deren mehrere erst durch eine Pause abgeschlossen werden. Eigentliche Verse entstehen aber auch so nicht; denn diese Verbindung von Sätzen zu Einer Zeile (στίχος) hat keine rhythmische Gliederung in sich (ist kein μέτρον) und auch mehrere solcher Zeilen mit einander verbunden bilden keine Periode.

In jedem Falle also ist das System von der Strophe dadurch verschieden, dass es keine streng geregelten Antithesen hat

Sind mehrere Sätze ohne Pausen verbunden, so bilden sie entweder keine wahren Verse, sondern nur Zeilen; und sind wahre Verse gebildet, so gruppiren sich diese doch wieder nicht zu wahren Perioden, in welche sie selbst als Unterperioden aufgingen.

Im System also ist eigentlich der Satz die höchste rhythmische Einheit.

Die Systeme lassen, wie schon aus obigem ersichtlich, ebenfalls verschiedene Bildungsformen unterscheiden, die wir in dem folgenden zusammenstellen.

2. Erste Bildungsform: Verse aus nur Einem Satz, von gleicher Form oder auch von verschiedenen aber nicht regelmässig wechselnden Formen folgen einander.

I. Die Hemiamben, jambische fallende Tetrapodien treffen wir als Metrum mehrerer Lieder der Anakreontiker.

⏒ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ||

Anacreont. 19.

῾Η γῆ μέλαινα πίνει,
πίνει δὲ δένδρε᾽ αὖ γῆν.
πίνει θάλασσα δ᾽ αὔρας,
ὁ δ᾽ ἥλιος θάλασσαν,
τὸν δ᾽ ἥλιον σελήνη.
τί μοι μάχεσθ᾽, ἑταῖροι,
καὐτῷ θέλοντι πίνειν;

II. Die Anakreonteen, jonische Dipodien mit oder ohne „Brechung" (ἀνάκλασις).

A. Die Verse mit Dichoreen in ununterbrochener Folge:

⏑ ⏑ ⋮ — ⏑ — ⏑ | — — ⊼ ||

Anacreont. 48.

Δότε μοι λύρην ῾Ομήρου
φονίης ἄνευθε χορδῆς.
φέρε μοι κύπελλα θεσμῶν
φέρε μοι νόμους κεράσσω,
μεθύων ὅπως χορεύσω,
ὑπὸ σώφρονος δὲ λύσσης,

μετὰ βαρβίτων ἀείδων,
τὸ παροίνιον βοήσω.
δότε μοι λύρην 'Ομήρου
φονίης ἄνευϑε χορδῆς.

B. Die reinen Formen und die mit Dichorēus in unregelmässigem Wechsel:

⏑ ⏑ ⋮ – ⏑ – ⏑ | – – ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⋮ – > – ⏑ | – – ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⋮ – – ⏑ ⏑ | – – ⊼ ‖

Anacreont. 37.

"Ιδε πῶς φανέντος ἦρος
Χάριτες ῥόδα βρύουσιν·
ἴδε πῶς κῦμα ϑαλάσσης
ἁπαλύνεται γαλήνῃ·
ἴδε πῶς νῆσσα κολυμβᾷ·
ἴδε πῶς γέρανος ὁδεύει.
ἀφελῶς δ' ἔλαμψε Τίταν·
νεφελῶν σκιαὶ δονοῦνται.
τὰ βροτῶν δ' ἔλαμψεν ἔργα.
καρποῖς γαῖα προκύπτει.
Βρομίου στραφὲν τὸ νᾶμα
κατὰ φύλλον κατὰ κλῶνα
καϑελὼν ἤνϑισε καρπός.

⏑ ⏑ ⋮ – ⏑ – ⏑ | – – ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⋮ – ⏑ – ⏑ | – – ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⋮ – – ⏑ ⏑ | – – ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⋮ – ⏑ – ⏑ | – – ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⋮ – – ⏑ ⏑ | – – ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⋮ – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | – – ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⋮ – ⏑ – ⏑ | – – ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⋮ – ⏑ – ⏑ | – – ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⋮ – ⏑ – ⏑ | – – ⊼ ‖
– ⋮ – – ⏑ ⏑ | – – ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⋮ – ⏑ – ⏑ | – – ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⋮ – – ⏑ ⏑ | – – ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⋮ – – ⏑ ⏑ | – – ⊼ ‖

3. Zweite Bildungsart: Durch die Interpunction wird eine Eintheilung in vierzeilige Gruppen angezeigt, die aber, wo, wie bei

den Anakreonteen, die metrische Gestalt der Sätze wechselnd ist, schon durch die Unregelmässigkeit in diesem Wechsel anzeigt, dass nicht wahre Strophen, in denen dieselbe Melodie genau wiederholt wird, vorliegen, sondern Systeme, in denen der Vortragende seinem musikalischen Erfindungssinne frei die Zügel schiessen lässt.

I. Vierzeilige hemiambische Systeme:

Anacreont. 13.

Οἱ μὲν καλὴν Κυβήβην
τὸν ἡμίϑηλυν Ἄττιν
ἐν οὔρεσιν βοῶντα
λέγουσιν ἐκμανῆναι.

οἱ δὲ Κλάρου παρ' ὄχϑαις
δαφνηφόροιο Φοίβου
λαλὸν πιόντες ὕδωρ
μεμηνότες βοῶσιν.

ἐγὼ δὲ τοῦ Λυαίου
καὶ τοῦ μύρου κορεσϑεὶς
καὶ τῆς ἐμῆς ἑταίρης
ϑέλω ϑέλω μανῆναι.

II. Vierzeilige anakreonteïsche Systeme.

Anacr.

Πολιοὶ μὲν ἡμὶν ἤδη
κρόταφοι κάρη τε λευκόν,
χαρίεσσα δ' οὐκέϑ' ἥβη
πάρα, γηραλέοι δ' ὀδόντες.

γλυκεροῦ δ' οὐκέτι πολλὸς
βιότου χρόνος λέλειπται·
διὰ ταῦτ' ἀνασταλύζω
ϑαμὰ Τάρταρον δεδοικώς.

Ἀίδεω γάρ ἐστι δεινὸς
μυχός, ἀργαλέη δ' ἐς αὐτὸν
κάϑοδος· καὶ γὰρ ἕτοιμον
καταβάντι μὴ ἀναβῆναι.

⏑ ⏑ ⁝ — ⏑ — ⏑ | — — ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⁝ — ⏑ — ⏑ | — — ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⁝ — ⏑ — ⏑ | — — ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⁝ — ⏑ — ⏑ | — — ⊼ ‖

⏑ ⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | — — ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⁝ — ⏑ — ⏑ | — — ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⁝ — ⏑ — ⏑ | — — ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⁝ — ⏑ — ⏑ | — — ⊼ ‖

⏑ ⏑ ⁝ — ⏑ — ⏑ | — — ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⁝ — ⏑ — ⏑ | — — ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | — — ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⁝ — ⏑ — ⏑ | — — ⊼ ‖

Dass V. 1 im zweiten Systeme nicht mit dem im ersten und dritten, ebenso V. 3 im dritten Systeme nicht mit dem im ersten und zweiten dieselbe Melodie haben, also nicht metrisch oder antistrophisch respondiren könne, ist offenbar.

4. Dritte Bildungsart: Verse von gleicher Ausdehnung, aber verschiedener metrischer Form bei gleichem Takte wechseln nach bestimmter Regel, so dass Systeme von vier oder sechs Versen entstehen u. s. w., die sich aber von den Strophen immer noch dadurch unterscheiden, dass ihre Verse einsätzig sind.

Die anfangenden Sätze unterscheiden sich von den folgenden meist dadurch, dass sie metrisch (aber nicht rhythmisch) länger sind: sie haben also einen Auftakt voraus; oder enden voll, während die schliessenden katalektisch oder auch fallend sind.

I. Drei volle und eine katalektische trochäische Tetrapodie zu einem vierzeiligen System vereinigt:

— ⏑ | — ⏒ | — ⏑ | — ⏑ ‖
— ⏑ | — ⏒ | — ⏑ | — ⏑ ‖
— ⏑ | — ⏒ | — ⏑ | — ⏑ ‖
— ⏑ | — ⏒ | — ⏑ | — ⊼]

Anacr.

Πῶλε Θρηκίη, τί δή με
λοξὸν ὄμμασι βλέπουσα
νηλεῶς φεύγεις, δοκέεις δέ
μ' οὐδὲν εἰδέναι σοφόν;

II. Ein katalektischer und ein fallender erster Glykoneus wechselnd gesetzt und zu einem vierzeiligen System verbunden:

⏔ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
⏔ ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ||
⏔ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
⏔ ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ||

Anacreont. 66.

Ἡδυμελὴς Ἀνακρέων,
ἡδυμελὴς δὲ Σαπφώ·
Πινδαρικόν δέ τί μοι μέλος
συγκεράσας τις ἐγχέοι.

III. Fünf Hemiamben und ein fallender erster Glykoneus zu einem sechszeiligen System verbunden:

⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ||
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ||
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ||
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ||
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ||
⏔ ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ||

Anacreont. 38.

Ἐγὼ γέρων μέν εἰμι,
νέων πλέον δὲ πίνω·
κἂν μὲν δέῃ χορεύειν,
Σειληνὸν ἐν μέσοισι
μιμούμενος χορεύσω,
σκῆπτρον ἔχων τὸν ἀσκόν.

5. Vierte Bildungsform. Mehrere voll auslautende Sätze werden zu Einem Verse verbunden und durch einen katalektischen oder einen fallenden Satz abgeschlossen; — oder katalektische Sätze werden auf diese Art durch einen fallenden Satz abgeschlossen. — Der Schlusssatz kann übrigens auch einen Vers für sich bilden, ebenso gut die „Vordersätze", deren letzter etwa mit dem Schlusssatze zu Einem Verse verbunden ist. Der Schlusssatz kann auch um einen Takt kürzer sein.

Wir geben im Folgenden die Systeme aus Aristophanes, geordnet nach ihrer Grösse.

I. Eq. 7.

— ⏒ | ⏔ ⏑ | — ⏑ | ∟ || — ⏒ | ⏔ ⏑ | — ⏑ | ∟ || — ⏒ | ⏔ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
— ⏒ | ⏔ ⏑ | ∟ | — ∧ 𝄐||

Ἥδιστον φάος ἡμέρας ἔσται τοῖσι παροῦσι πᾶσιν καὶ τοῖς ἀφικνουμένοις,
ἢν Κλέων ἀπόληται.

II. Eq. 8.

⏓ ⁝ ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ⏓ ‖ ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ⏓ ‖ ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ⏓ ‖ ⏖ ⏑ | — ⏑͡ ‖
⏓ ⁝ ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ⏓ ‖ ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ⏓ ‖ ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ⏓ ‖ ⏖ ⏑ | — ⏑ |
— ⏓ ‖ ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ⏓ ‖ ⏖ ⏑ | — ⏑͡ ‖

Ὦ Δῆμε, καλήν γ' ἔχεις ἀρχήν, ὅτε πάντες ἄνθρωποι δεδίασι σ' ὥσπερ ἄνδρα τύραννον.
ἀλλ' εὐπαράγωγος εἶ, θωπευόμενός τε χαίρεις κἀξαπατώμενος, πρὸς τόν τε λέγοντ' ἀεὶ κέχηνας· ὁ νοῦς δέ σου παρὼν ἀποδημεῖ.

III. Ran. 8.

— ⏑ | — ⏓ | — ⏑ | — ⏓ ‖ — ⏑ | — ⏓ | — ⏑ | — ⏓ ‖ — ⏑ | ⏕ ⏓ | — ⏑ | — ∧͡ ‖
⏑⏑⏑ | — ⏓ | — ⏑ | — ⏓ ‖ — ⏑ | — ⏓ | — ⏑ | ⏕ ⏓ ‖ — ⏑ | — ⏓ | — ⏑ | — ∧͡ ‖
— ⏑ | — ⏓ | — ⏑ | — ⏓ ‖ — ⏑ | ⏕ ⏓ | — ⏑ | — ⏓ ‖ — ⏑ | — ⏓ | — ⏑ | — ∧͡ ‖
— ⏑ | — ⏓ | — ⏑ | — ⏓ ‖ — ⏑ | — ⏓ | — ⏑ | — ∧͡ ‖

Ταῦτα μὲν πρὸς ἀνδρός ἐστι νοῦν ἔχοντος καὶ φρένας καὶ πολλὰ περιπεπλευκότος,
μετακυλίνδειν αὑτὸν αἰεὶ πρὸς τὸν εὖ πράσσοντα τοῖχον μᾶλλον ἢ γεγραμμένην
εἰκόν' ἑστάναι, λαβόνθ' ἓν σχῆμα. τὸ δὲ μεταστρέφεσθαι πρὸς τὸ μαλθακώτερον
δεξιοῦ πρὸς ἀνδρός ἐστι καὶ φύσει Θηραμένους.

IV. Ach. 9.

⏓ ⁝ — ⏑ | — ⏓ | — ⏑ | — ⏓ ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧͡ ‖
⏓ ⁝ — ⏑ | — ⏓ | — ⏑ | — ⏓ ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧͡ ‖
⏓ ⁝ ⏕ ⏑ | — ⏓ | — ⏑ | —,
⏓ ‖ ⏕ ⏑ | — ⏓ | — ⏑ | —,
⏓ ‖ — ⏑ | — ⏓ | — ⏑ | — ⏓ ‖ ⏖ ⏑ | — ⏑͡ ‖

Εὐδαιμονεῖ γ' ἄνθρωπος· οὐκ ἤκουσας οἷ προβαίνει
τὸ πρᾶγμα τοῦ βουλεύματος; καρπώσεται γὰρ ἀνὴρ
ἐν τἀγορᾷ καθήμενος·
κἂν εἰσίῃ τις Κτησίας
ἢ συκοφάντης ἄλλος, οἰμώζων καθεδεῖται.

§ 31. Der Marschtypus.

1. Metrisch wie rhythmisch ist der Marschtypus so genau und scharf ausgeprägt, dass seine Erkennung nicht die geringsten Schwierigkeiten macht. Im Folgenden sind die Regeln:

I. Das Taktmass des Marschtypus ist ausnahmslos der Anapäst — über dessen Bedeutung und metrische Gestalt bereits § 10, II und § 11, 6, II gesprochen wurde.

II. Alle anapästischen Sätze sind viertaktig (Tetrapodien), und hat der Text und die Melodie keine vier Takte, so wird genau so lange pausirt, bis die vier Takte hergestellt sind.

III. Alle Verse schliessen katalektisch oder fallend. Besteht ein Vers aus vier Takten, so wird sein letzter Takt noch durch den Auftakt des nächsten Verses vervollständigt, bis ein Vers von abweichender metrischer Gestalt, nämlich ein fallender folgt, durch den die Gruppe abgeschlossen wird.

Besteht ein Vers aus drei oder zwei Takten, so pausirt man beim Singen gerade so lange, bis der Niederschlag des vierten Taktes voll ist, worauf dann der Auftakt des nächsten Verses den Niederschlag zu diesem vierten Takte noch bringt.

IV. Hieraus ergibt sich eine metrische Regel von selbst, dass nämlich die viertaktigen Verse zwar mit einem vollen Worte enden müssen, das auch apostrophirt sein kann, dass aber kein Hiatus zwischen dem Ausgange eines Verses und dem Anfang des nächsten stattfinden darf. Dies ist eben die Regel für den „Einschnitt", s. § 19, 2, III.

Von selbst aber geht auch hieraus hervor, dass die vorkommenden scheinbaren Dipodien und Tripodien dieser Regel nicht unterworfen sind, da zwischen ihnen und dem folgenden Verse eine lange Pause ist.

2. Alle diese Eigenthümlichkeiten stehen in der engsten Beziehung mit dem Zwecke der Marschweisen selbst. Wenn der Soldat nach dem Gesange marschiren will, so muss dieser 1) genau in gleiche Takte gegliedert sein, nach deren Icten er niedertritt.

2) Diese Takte müssen deutlich in zwei gleiche Hälften, Niederschlag und Aufschlag zerfallen, die beide einen kräftigen Ictus haben, doch so, dass der eine Ictus den anderen überwiegt, damit man nach ihnen etwas kräftiger mit dem rechten, etwas schwächer mit dem linken Fuss niedertrete und auch an der Melodie (nament-

ich wenn man falsch getreten hat) immer wieder leicht erkenne, mit welchem Fusse man niederzutreten habe: daher Anapästen, nicht Dactylen.

3) Es ist aber durchaus nicht nöthig, dass sämmtliche Takte zwei starke Icten haben, es wird auch hin und wieder genügen, wenn ein zusammengezogener Takt mit nur einem Ictus eintritt: denn einmal in der richtigen Marschbewegung, wird man von selbst richtig niedertreten, wenn nur die Hauptbewegung durch die Melodie gegeben ist; daher werden gerne Verse gebraucht wie folgender:

◡ ◡ ⁝ ⊥ ◡ ◡ | ⊥ ◡ ◡ | ⊔ | ⊥,

4) Die Sätze müssen alle gleichmässig aus vier Takten bestehen, damit die gerade Gliederung fortgesetzt werde: $^2/_8 + ^2/_8$ Noten = 1 Takt, 1+1 Takt = Hälfte des Satzes, 2+2 Takte = der ganze Satz. Nur so bleiben die Bewegungen immerfort gleichmässig.

5) Hinter den Versen darf keine **beliebige** Pause sein: denn während derselben würde man aus dem Takte kommen und das geordnete Marschiren hätte ein Ende.

6) Aber man kann nicht in einem Athem singen und doch zugleich marschiren: daher treten neben den Tetrapodien in längeren Marschweisen scheinbare Dipodien auf, wo man volle zwei Takte im Singen pausirt, während man die Takte durch regelmässiges Niedertreten fortsetzt, oder auch es besteht das Marschlied aus lauter scheinbaren Tripodien, hinter denen man immer einen vollen Takt pausirt, u. s. w., wie in der folgenden Aufzählung zu sehen sein wird.

3. Die verschiedenen Marschweisen sind:

I. Der Παροιμιακός, d. i. die fallende anapästische Tetrapodie. Ein Marschlied (ἐμβατήριον) von *Tyrtaeus*, in welchem noch die ältere Form der Anapästen ohne Auflösung des Niederschlages herrscht:

◡◡ ⁝ — ◡◡ | — ◡◡ | ⊔ | —,
◡◡ ‖ — ◡◡ | — ◡◡ | ⊔ | —, u. s. w.

Ἄγετ', ὦ Σπάρτας εὐάνδρου
κοῦροι πατέρων πολιητᾶν,
λαιᾷ μὲν ἴτυν προβαλέσθε,

δόρυ δ' εὐτόλμως πάλλοντες
μὴ φείδεσθαι τᾶς ζωᾶς·
οὐ γὰρ πάτριον τᾷ Σπάρτᾳ.

II. Eine andere Marschweise des Tyrtäus, ebenfalls aus Anapästen in älterer Form, besteht aus regelmässig wechselnden voll endenden und fallenden Tetrapodien, die desshalb als zweisätzige Perioden (Verse) zu betrachten sind und anapästische Tetrameter genannt werden.

⏕ : — ⏕ | — ⏕ | — ⏕ | —, ⏕ || — ⏕ | — ⏕ | ⊔ | —,
Ἄγετ' ὦ Σπάρτας ἔνοπλοι κοῦροι, ποτὶ τὰν Ἄρεος κίνασιν.

Vermuthlich wurden vier solcher Verse zu einer Strophe verbunden, nach der dann eine längere Pause, etwa von vier Takten, eintrat. — In der attischen Komödie spielt der anapästische Tetrameter eine Hauptrolle in der eigentlichen Parabase, wo er selten fehlte. Hier findet auch Auflösung der Thesis bereits statt.

Ar. Nub. 291 *sq.*

ὦ μέγα σεμναὶ Νεφέλαι, φανερῶς ἠκούσατέ μου καλέσαντος.
ᾔσθου φωνῆς ἅμα καὶ βροντῆς μυκησαμένης θεοσέπτου;

— : ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | —, — || — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | ⊔ | —,
— || — — | — ⏑ ⏑ | — — | —, — || — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | ⊔ | —.

Oder, man kann vielmehr aus der Vereinigung zu ordentlichen Perioden oder Versen schliessen, dass nach jedem derselben eine längere Pause war, etwa von zwei Takten. Dadurch würde die Gleichmässigkeit im Marsche keineswegs unterbrochen sein.

III. In der Parodos und Exodos der attischen Tragödie wird, wo Anapästen vorkommen, die Folge gewöhnlicher Tetrapodien meist durch eine einzelne scheinbare Dipodie unterbrochen und endlich durch eine fallende Tetrapodie (*Paroemiacus*) abgeschlossen. Das wird eine Weise sein, wie sie häufig auf dem Marsche von Soldaten gesungen wurde. Nach dem *Paroemiacus* pausirte man längere Zeit, vielleicht gerade vier Takte: sie schliesst immer mit starker Interpunction. — Als Beispiel ein Passus aus den Persern des Aeschylus (V. 55 sq.):

τὸ μαχαιροφόρον τ' ἔϑνος ἐκ πάσης
'Ασίας ἕπεται
δειναῖς βασιλέως ὑπὸ πομπαῖς.
τοιόνδ' ἄνϑος Περσίδος αἴας
οἴχεται ἀνδρῶν,
οὓς περὶ πᾶσα χϑὼν 'Ασιᾶτις
ϑρέψασα πόϑῳ στένεται μαλερῷ
τοκέες δ' ἄλοχοί ϑ' ἡμερολεγδὸν
τείνοντα χρόνον τρομέονται.

' ⏑ ⏑ ⁝ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — | —,
⏑ ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ | — ⊼ | ⊔⊼ | ⊼,
— ‖ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | ⊔ | — ⊼ 𝄐‖
— ⁝ — — | — — | ⏑ ⏑ — | —,
— ‖ ⏑ ⏑ — | — ⊼ | ⊔⊼ | ⊼,
— ‖ ⏑ ⏑ — | — — | ⏑ ⏑ — | —, u. s. w.

In der Komödie wurde aus diesen Dimetern der eine Theil der Parabase im weiteren Sinne gebildet, welcher πνῖγος oder μακρόν hiess, eben weil alles in Einem Athem zu recitiren war, ausgenommen, wo die eingemischte scheinbare Dipodie einen kleinen Ruhepunkt gewährte, gegen das Ende des Systemes hin (doch nicht immer angewandt).

IV. Der 'Ενόπλιος („Vers für den Marsch in Waffen") oder Προσοδιακὸς („Processionsvers"), ist eine scheinbare Tripodie; der Auftakt der Verse kann auch irrational sein:

Τὸν Ἑλλάδος ἀγαϑέας
στραταγὸν ἀπ' εὐρυχόρου
Σπάρτας ὑμνήσομεν, ὦ
ἰήιε Παιάν.

> ⁝ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | ⊔ | ⊼,
> ‖ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | ⊔ | ⊼,
— ‖ — — | — ⏑ ⏑ | ⊔ | ⊼,
> ‖ — ⏑ ⏑ | ⊔ | ⊔ | ⊔⊼ 𝄐‖

§ 32. Allgemeines über den chorischen Typus.

1. Wer weiss, ob uns in dem Volksliede:

Ὦ Λίνε πᾶσι ϑεοῖσιν
τετιμένε, σοὶ γὰρ ἔδωκαν
πρώτῳ μέλος ἀνϑρώποισιν
φωναῖς λιγυραῖς ἀεῖσαι·
Φοῖβος δὲ κότῳ σ' ἀναιρεῖ,
Μοῦσαι δέ σε ϑρηνέουσιν, d. i.

–⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | ⏗ | — ∧ ‖
⏑ ⁞ –⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | ⏗ | — ∧ ‖
> ⁞ –⏑ ⏑ | — > | ⏗ | — ∧ ‖
> ⁞ –⏑ ⏑ | — > | ⏗ | — ∧ ‖ u. s. w.

nicht eine der ältesten Tanzweisen, wie Homer eben den Linos-Tanz beschreibt (s. § 6, 1) aufbewahrt ist? Wir haben eine systematische Folge von Versen gleicher Ausdehnung, nach welcher man den Reigen im Kreise tanzt — oder vielmehr marschirt, aber nicht mit jenem festen Tritt des Kriegers, der in den Anapästen seinen Ausdruck erhält.

Derartig sind manche der Lieder, die bei unsern Volksreigen, ohne Pause zwischen den Versen, ja zwischen den Strophen sogar, gesungen werden.

2. Aber Wechsel entsteht in dem einförmigen Kreistanz zuerst dadurch, dass, man nach Absingung zweier Sätze die einander entsprechen, stille steht: und das ist der Vers, die einfachste Periode, über welche die recitative Poesie nicht hinweggekommen ist.

Unsere Kinder singen:

Mir ist eine gans gestohlen, das ist mir nicht lieb.

— — | — — | — — | — —, ‖ — — | — — | ⏘ ‖

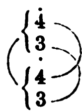
— jetzt stehen alle einen Augenblick still, und zuweilen ist die Praxis, dass bei den folgenden beiden Versen:

Wer mir die gans gestohlen hat, das ist der gänsedieb.

— ⁞ — — | — — | — — | —, — ‖ — — | — — | ⏘ ‖

derselbe Kreismarsch nach der entgegengesetzten Seite hin ausgeführt wird.

So entsprechen die „Tanzbewegungen“ bei beiden Versen einander, und wer auf die Melodie achtet, der wird finden, dass diese in derselben Weise sich entspricht, so dass das Bild der kleinen Strophe ist:



3. Zwei einander entsprechende Verse, das also ist der Anfang eines Periodenbaues, wie er zu orchestischen Weisen passt. Aber, um beim Reigen zu verweilen: so ist es nicht nothwendig, dass immer ein Rundtanz nach rechts und links mit einander wechseln. Man kann auch, nachdem diese Bewegung ausgeführt ist, etwa von beiden Seiten des Kreises, während man einen Vers absingt, gegen einander rücken, und dann, während man einen zweiten singt, wieder auseinander rücken, so dass man in der ursprünglichen Stellung wieder anlangt. Beim Gesange wird man dann eine Strophe von vier Versen haben müssen, wie etwa die *Stropha Asclepiadea quarta* (§ 29, 4, I), wo etwa die gleichzeitigen Bewegungen des Reigens sein könnten:

— > | ⏖ ⏑ | ⌞, || ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
— > | ⏖ ⏑ | ⌞, || ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ∧]]
— > | ⏖ ⏑ | ⌞ | — ∧ ||
— > | ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ∧]]

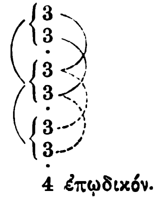
I. {3 / 3} Rundtanz nach rechts.
{3 / 3} Rundtanz nach links zurück.

II. 4 Vormarsch.
4 Rückmarsch.

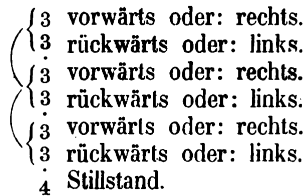
Ohne Zweifel müssen die Verse, die einander entsprechen, durchaus gleiche Ausdehnung (d. h. Taktzahl, Zeitdauer) haben, denn sonst würde man nicht auf der alten Station wieder anlangen können.

4. Aber, ist es nöthig, dass man fortwährend sich bewege? Es könnte ja einige Verse hindurch geschehen, während man dann bei einem kleinen Nachspiele stille stände. So besteht die *Stropha*

Asclepiadea tertia aus drei sechstaktigen Versen, denen ein viertaktiger folgt:



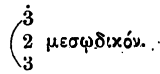
Der letztere Vers ist ein „Nachspiel“, ἐπῳδικόν, bei dem im Tanze pausirt werden müsste, weil ihm kein anderer entspricht, während dessen Absingung man dieselbe Bewegung in umgekehrter Richtung machen könnte, so dass man wieder auf seinem alten Platz anlangte. — In den Versen aber konnte man während des ersten Satzes vorwärts, während des zweiten rückwärts gehen:



Ebenso hätte man mit einem Verse, dem kein anderer entsprochen hätte, und während dessen Absingung man also stille gestanden hätte, die Strophe beginnen können, und dieser wäre dann ein „Vorspiel“, προῳδικόν gewesen.

Aber auch innerhalb einer Periode — wir wollen einmal an die kleinste Art derselben, den Vers, denken, — könnte ein Satz sein, während dessen Absingung man in den Tanzbewegungen pausirte. Dies wäre ein „Mittelspiel“ μεσῳδικόν. Derartig ist der grössere asclepiadeïsche Vers:

— ⏒ | — ◡ ◡ | ⌞, || — ◡ ◡ | ⌞, || — ◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ||



So unterscheiden wir nun respondirende und nicht respondirende Sätze (die letzteren unter den Namen Vorspiel, Mittelspiel, Nachspiel oder προῳδικόν, μεσῳδικόν, ἐπῳδικόν).

5. Von diesen auch noch nicht sehr kunstvollen Tanzarten geben uns die lyrischen Strophen, welche § 29 besprochen wurden, einen Begriff. Sie sind als Tanzweisen entstanden und wurden fortgepflegt in den alten, zum Theil aber in weniger strengen Formen auch späterhin, als sie rein lyrisch waren, d. h. nur nach der Leier gesungen wurden, ohne dass nach ihnen getanzt wurde. Denn die Rhythmik des Tanzes hat auch ihren Sinn in der Melodie selbst. Oder ist die blosse Melodie eines Tanzes, wie sie etwa auf einem Concerte vorgetragen wird, nichts ohne gleichzeitigen Tanz? Und nicht nur die Takt-Arten mit ihren mannigfachen Icten-Verhältnissen geben den Melodien ihr eigenthümliches Gepräge, sondern auch die Gruppirung und Anordnung der Sätze. So haben wir mannigfaltige Touren-Tänze, bei denen die verschiedenen Schwenkungen u. s. w. durch die Melodie vortrefflich ausgedrückt werden. Und was nur zu diesem Zwecke gemacht schien, das ist auch ohne jene Tanzbewegungen von Effect, als musikalische Form.

6. Die Chöre, welche bei den religiösen Festen der Griechen unter Absingung von Liedern, welche die Thaten der Gottheit verherrlichten, ihre künstlichen Märsche und Tänze ausführten, und diejenigen, welche im Drama, namentlich der Tragödie die herrlichen poetischen und musikalischen Compositionen vortrugen, nicht ruhig stehend, sondern unter regelmässigen Bewegungen, die durch ihre Symmetrie u. s. w. einen angenehmen Eindruck auf die Zuhörer zu machen vermochten: diese Chöre wurden gebildet von Männern, die nicht nur strenge taktische Ordnung als Krieger kannten, sondern auch den besseren Ständen angehörten, und desshalb ein feines Gefühl für griechischen Wohlanstand und griechische Ordnung haben mussten. Unmöglich konnten diese durch planloses Hin- und Hergehen während des Gesanges auf der Bühne das Erhabene geradezu ins Lächerliche ziehen: es musste, wie gesagt, in allen diesen Bewegungen, die uns doch einmal überliefert sind, die schönste Symmetrie und Wohlordnung herrschen. Ja, es ist zu erwarten, dass dieser Chortanz bis zur höchsten Kunst entwickelt war, in welcher Gestalt er allein mit dem gewaltigen Aufschwunge der Poesie und Musik gleichen Schritt halten konnte.

Einige ihrer Bewegungen wurden ausgeführt ohne Veränderung des Platzes; aber auch in diesen musste vollständige Symmetrie herrschen.

Und in der That, so ist es gewesen: die rhythmische Gliederung der überlieferten Strophen gibt hierfür den unzweifelhaftesten Beweis. Und auch in der blossen Recitation sind diese rhythmischen Formen noch von der höchsten Wirkung.

7. Die Haupt-Gesetze, welche in der rhythmischen Composition der chorischen Strophen herrschen, sind folgende:

I. Wie in den lyrischen Strophen ist jeder Vers durch eine Pause geschlossen, während welcher Gesang und Tanz ruhen, die aber durch kurze Instrumentalmusik unter Umständen ausgefüllt sein mochte, analog den Zwischenspielen unserer Kirchenlieder.

II. Die Verse, obgleich in sich rhythmisch gegliedert, gehen doch unter in der höheren Einheit der Perioden, welche aus mehreren derselben bestehen können.

III. Es findet eine genaue Responsion der Sätze in den Perioden mit einander statt; und immer entsprechen sich (respondiren) nur Sätze gleicher Ausdehnung.

IV. Die Pausen zu Ende der Verse entsprechen sich eben so genau als die Sätze, da sie hervorstechende Abschnitte bilden und sonst die Zeitabschnitte ungleich sein würden.

V. Die Responsionen der Sätze finden in verschiedener Gruppirungsart, aber nach den strengsten mathematischen Principien statt, so dass man verschiedene Arten der Perioden unterscheidet.

VI. Vorspiele, Mittelspiele und Nachspiele sind zulässig.

Es unterscheiden sich demnach die streng ausgeprägten „Tanzweisen“, wie sie in der chorischen Poesie vorliegen, besonders dadurch von den Marschweisen, dass bei ihnen immer nur eine Bewegung während des Gesanges, nie in den beliebig langen Pausen, selbst nicht während einzelner Partien des Gesanges (den Vorspielen &c.) stattfindet.

Die genauere Darstellung dieser Verhältnisse, welche die vollendetste Eurhythmie bedeuten, in dem folgenden Buche.

§ 33. Strophen der chorischen Dichtungen.

1. Die Strophen der echt lyrischen Dichtungen werden, und mit ihnen dieselbe Melodie bis zum Ende des Gedichtes wiederholt. Aber auch hierin hat die chorische Poesie, obgleich sie schon so grosse und in sich mannigfaltige Strophen hat, grössere Abwechslung geschaffen. Es herrschen zwei Principe:

I. In der alten Enkomienpoesie werden zwei Strophen von derselben Gestalt gesungen, Strophe und Gegenstrophe (στροφή und ἀντίστροφος); darauf folgt eine Strophe von anderer Gestalt, die nicht hinter einander wiederholt wird und Nachstrophe heisst (ἡ ἐπῳδὸς, nicht ὁ ἐπῳδός, dessen Bedeutung § 28 gegeben ist). Diese Reihenfolge wird dann bis zum Ende des Gedichtes inne gehalten, also *A A B A A B* u. s. w. Es finden sich aber auch Preisgesänge bei Pindar von mehreren Strophen in gleicher Form, ohne Nachstrophen.

II. In der dramatischen Poesie, namentlich der Tragödie wird eine Strophe und Gegenstrophe nur einmal gesetzt; dann folgt eine Strophe und Gegenstrophe von anderer Form, und so fort:

A A B B C C D D u. s. w.

Daneben aber treten auch zuweilen Strophen auf, die nicht wiederholt werden, nämlich

1) eine „Vorstrophe“, ἡ προῳδός zu Anfang des Gedichtes:

A B B C C .....

2) eine „Nachstrophe“, ἡ ἐπῳδός, hinter einer Strophe und Gegenstrophe:

A A B C C .....

3) eine „Mittelstrophe“, ἡ μεσῳδός, zwischen einer Strophe und Gegenstrophe:

A B A C C .....

2. Durch diesen Wechsel rhythmisch und metrisch oft ausserordentlich verschiedener Strophen war die chorische Poesie im Stande, nicht nur einer ausserordentlich kunstvollen und mannigfaltigen Orchestik als Grundlage zu dienen, sondern auch dem wechselnden Inhalte, dem Fortschritte in der poetischen Darstellung sich auf das schönste anzuschliessen. Die Chorlieder aus dem Ajax

und der Antigone werden einen, freilich schwachen, Begriff davon geben.

Nun aber wurde noch grössere Mannigfaltigkeit dadurch erreicht, dass Strophe und Gegenstrophe nicht nothwendig einander zu folgen brauchten, höchstens durch eine Mittelstrophe getrennt. Sondern die Gegenstrophe konnte durch mehrere andere Strophen von ihrer Strophe getrennt werden, auch konnten anapästische Systeme, die nicht ordentlich gesungen, sondern nur singend recitirt wurden, dazwischen treten. Dabei aber herrschte wieder die schönste Ordnung und Symmetrie, die wir an einigen Beispielen in den Stücken des Aeschylus und Euripides, wo die Reihenfolge so variirt ist, veranschaulichen wollen.

Ag. VII.

A. συ. συ. A. συ. B. συ. συ. B. συ. συ. C. συ. συ. C. συ.

Cho. III.

A. B. A. συ. C. B. C. συ. D. E. D. συ. F. E. F. G. H. H. G. I. I. K. K. συ.

Eur. El. II.

A. B. A. B.

Cho. V.

A. συ. A. B. C. B. D. συ. D.

3. Natürlich aber brauchen auch die dramatischen Chorgesänge nicht aus einer langen Reihe von Strophen und Gegenstrophen zu bestehen: vielmehr finden sich auch genug solche, die nur aus Einer Strophe und Gegenstrophe, wozu manchmal noch eine Nachstrophe tritt, bestehen.

4. Man merke sich noch folgende Benennungen der einzelnen Gesangstücke auf der attischen Bühne.

A. In der Tragödie unterscheidet man:

I. Die Parodos, ἡ πάροδος, das erste Chorlied, welches

gesungen wird, während der Chor seine Standplätze einnimmt und sich in ihnen ordnet. Ihr voraus gehen zuweilen Anapästen, unter denen der Chor einmarschirt.

II. Standlieder, Στάσιμα, heissen die Lieder, welche nun von diesen festen Plätzen aus angestimmt werden.

III. Das Schlusslied, ἡ Ἔξοδος, wird angestimmt, während der Chor die Bühne zu verlassen sich rüstet; der Marsch selbst kann dann wieder unter Recitation von Anapästen vor sich gehen.

IV. Tanzlieder, Ὑπορχήματα, sind Weisen mit lebhafteren Tanzbewegungen, statt der Standlieder.

V. Κομμοί heissen die Wechselgesänge, welche zwischen den Chor und die Schauspieler vertheilt waren.

VI. Die Gesänge einzelner Schauspieler (Einzelgesänge, μονῳδίαι) werden ἀπὸ σκηνῆς genannt.

Die beiden letzteren Arten können, da sie einer geregelten chorischen Tanzbegleitung entbehren, auch ohne strenge Periodologie sein. Es herrschen in ihnen verschiedene Principien. Hierüber ist zu vergleichen § 25, 1, *med.*

B. Die Parabase der attischen Komödie, in welcher der Chor sich an die Zuschauer wendet, besteht, wenn sie vollständig ist, aus 7 Theilen:

κομμάτιον, παράβασις, μακρόν, στροφή, ἐπίρρημα, ἀντίστροφος, ἀντεπίρρημα.

I. Das κομμάτιον besteht aus verschiedenen Versen, gleichen oder ungleichen.

II. Die eigentliche παράβασις besteht immer aus gleichen Versen, gewöhnlich aus anapästischen Tetrametern.

III. Das μακρὸν oder πνῖγος besteht immer aus anapästischen Dimetern, worüber siehe § 31, 3, III.

IV. und VI. στροφή und ἀντίστροφος, auch ᾠδή und ἀντῳδή genannt, sind ein ordentlicher lyrischer Gesang.

V. und VII. Das ἐπίρρημα und ἀντεπίρρημα, welches gewöhnlich aus anapästischen Tetrametern besteht, wurde vom Chorführer (κορυφαῖος) vorgetragen.

Ausserdem pflegen an verschiedenen Stellen der attischen Komödie Singstücke und Tanzweisen vorzukommen.

Fünftes Buch.

E u r h y t h m i e.

---

§ 34. Die Perioden ihrer Gruppirung nach.

1. Die einfachste Gruppirung ist, wenn zwei rhythmische Sätze von gleicher Ausdehnung einander entsprechen. Dies ist die s t i c h i s c h e P e r i o d e:

a)
a)

Ran. 7, *Str.*

χωρῶμεν ἐς πολυρρόδους
λειμῶνας ἀνθεμώδεις.

> ⋮ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖   4)
> ⋮ — ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧]]   4)

Wir haben sie in dem deutschen Volksliede:

Mein schatz ist ein reiter, ein reiter muss es sein:
das pferd g'hört dem kaiser, der reiter g'hört mein.

◡ ⋮ ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡, ◡ | ◡ ◡ ◡◡ | — ∧ ‖   4)
◡ ⋮ ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡, ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ∧ ‖   4)

Man vergleiche hier, wie bei allen anderen Perioden, die Melodien, um den Sinn der rhythmischen Responsionen auch von dieser wichtigen Seite aus zu fassen.

2. Eine **repetirte stichische Periode** entsteht, wenn mehr als zwei Sätze derselben Ausdehnung sich entsprechen:

a a
a a
a a
  a u. s. w.

Vgl. die lyrischen Systeme.

Ran. 20.

Μακάριός γ' ἀνὴρ ἔχων
ξύνεσιν ἠκριβωμένην.
πάρα δὲ πολλοῖσιν μαθεῖν.

⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ 4
⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ 4
⏑ ⏑ ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧]] 4

Folgendes Uhland'sche Gedicht lässt den Sinn dieser Gruppirung für die Musik erkennen:

Es zogen drei burschen wohl über den Rhein,
bei einer frau wirthin, da kehrten sie ein,
bei einer frau wirthin, da kehrten sie ein.

⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | —, 4
⏑ ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | —, 4
⏑ ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧]] 4

3. Eine **palinodische Periode** entsteht, wenn nicht ein einzelner Satz, sondern eine Verbindung mehrerer Sätze (d. i. eine „Gruppe") in derselben Reihefolge wiederholt wird:

a a
b b
a c
b a
  b
  c u. s. w.

Pind. Ol. IV, Ep.

Φύονται δὲ καὶ νέοις ἐν ἀνδράσι πολιαὶ
θαμὰ καὶ παρὰ τὸν ἁλικίας ἐοικότα χρόνον.

⏑ ⁝ ⊔ | — ⏑ | — ⏑ | —, ⏑ ‖ — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖ 3 4
⏑⏑ ⁝ ⊔ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏖ ⏑ | —, ⏑ ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ 4 3

Ich weiss nicht, was soll es bedeuten,
dass ich so traurig bin;
ein mährchen aus alten zeiten,
das will mir nicht aus dem sinn.

⏑ ⁝ ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | ⊔ | —, ⏑ ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ {3 4}
⏑ ⁝ ⏖ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | —, ⏑ ‖ ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ {4 3}

4. Eine **repetirte palinodische Periode** wird gebildet durch die mehrmalige Wiederholung einer Gruppe:

{a b} {a b} {a b} {a b c} {a b c} {a b c} {a b} {a b} {a b} {a b} u. s. w.

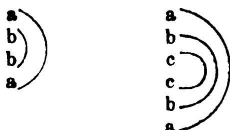
Eur. Iph. Aul. II, Ep.

Ἔμολες, ὦ Πάρις, μήτε σύ γε
βουκόλος ἀργεννᾶς ἐτράφης Ἰδαίαις παρὰ μόσχοις,
βάρβαρα συρίζων, Φρυγίων
αὐλῶν Οὐλύμπου καλάμοις μιμήματα πνέων.
εὔθηλοι δὲ τρέφοντο βόες
ὅθι σε κρίσις ἔμηνε θεᾶν, ἅ σ' Ἑλλάδα πέμπει.

⏑ ⏑ ⏑ | ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | — ∧ ‖
⏖ ⏑ | — > | ⏖ ⏑ | —, > ‖ ⊔ | ⏖ ⏑ | — ⏑ ‖
⏖ ⏑ | — > | ⏖ ⏑ | — ∧ ‖
— > | — > | ⏖ ⏑ | —, > ‖ ⊔ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖
— > | ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏖ ⏑ | ⊔, ‖ ⊔ | ⏖ ⏑ | — ⏑ ‖

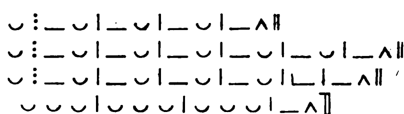
In einem kühlen grunde, da geht ein mühlenrad;
mein' liebste ist verschwunden, die dort gewohnet hat,
mein' liebste ist verschwunden, die dort gewohnet hat.

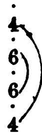
5. Eine antithetische Periode entsteht durch die umgekehrte Wiederholung einer Gruppe:



Aesch. Cho. I, Str. α'.

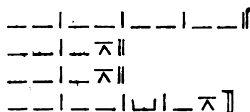
Ἰαλτὸς ἐκ δόμων ἔβην
χοᾶν προπομπὸς ὀξύχειρι σὺν κόπῳ·
πρέπει παρῆς φοινίοις ἀμυγμοῖς,
ὄνυχος ἄλοκι νεοτόμῳ.

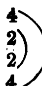




In dem folgenden Kirchenliede ist leicht zu erkennen, was der musikalische Sinn dieser Gruppirung sei:

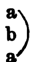
Warum sollt' ich mich denn grämen:
Hab' ich doch
Christum noch
Wer will mir den nehmen?



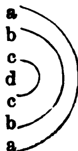


Man beachte genau, wie sich die Verse nicht nur in Reim und Ausdehnung, sondern auch in der Musik entsprechen!

6. Eine mesodische Periode entsteht bei umgekehrter Anordnung der Sätze um ein Mittelspiel (§ 31, 4).







Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi.

— > | —◡ ◡ | ⌊_, || —◡ ◡ | ⌊_, || —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ || 3 2 3

Aesch. Ag. VII, Str. γ'.

'Αμηχανῶ, φροντίδος στερηθεὶς
εὐπάλαμον μέριμναν
ὅπα τράπωμαι, πίτνοντος οἴκου.

◡ ⁝ — ◡ | ⌊_ | — ◡ | — ◡ | ⌊_ | — ∧ || 6
—◡ ◡ | — ◡ | ⌊_ | — ∧ || 4
◡ ⁝ — ◡ | ⌊_ | — ◡ | — ◡ | ⌊_ | — ∧ || 6

Cho. I, Cstr. β'.

Σέβας δ' ἄμαχον ἀδάματον ἀπόλεμον τὸ πρὶν
δι' ὤτων φρενός τε δαμίας
περαῖνον νῦν ἀφίσταται·
φοβεῖται δέ τις· τὸ δ' εὐτυχεῖν
τόδ' ἐν βροτοῖς θεός τε καὶ θεοῦ πλέον.

◡ ⁝ — ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ◡ | — ∧ || 6
◡ ⁝ ⌊_ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ || 5
◡ ⁝ ⌊_ | ⌊_ | — ◡ | — ◡ | — ∧ || 5
◡ ⁝ ⌊_ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ || 5
◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧]] 6

7. Die palinodisch-antithetische Periode.

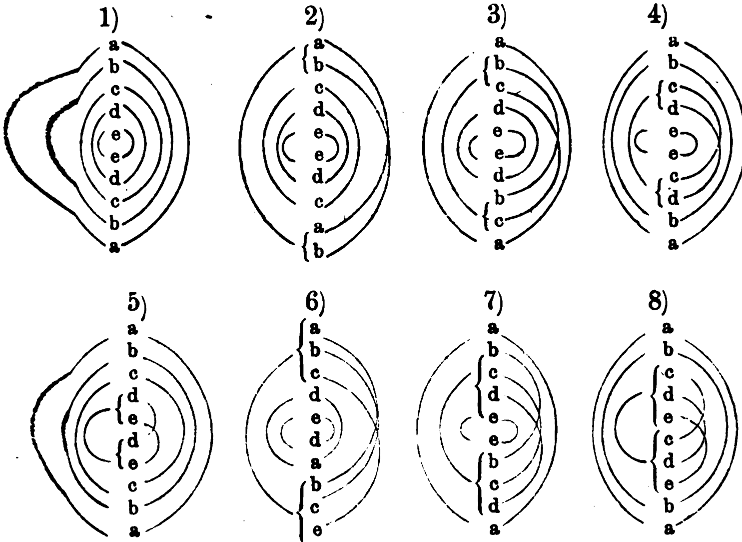
Denken wir uns eine Reihenfolge von Sätzen, z. B. *a b c d e* in mehrere Gruppen zerlegt, die in sich einen engeren musikalischen Abschnitt bilden, z. B. *a b, c d, e* oder *a b c, d e* und denken wir dann diese Gruppen in antithetischer Weise wiederholt, so erhalten wir nach beiden Theilungs-Arten:

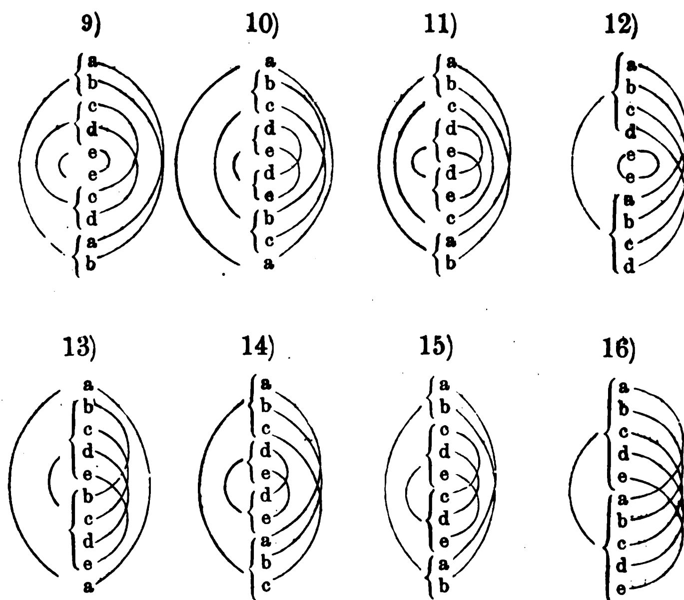
1) {a b} {c d} e e {c d} {a b} und 2) {a b c} {d e} {d e} {a b c}

Dies ist eine palinodisch-antithetische Periode. Sie ist streng antithetisch, in so fern die Gruppen, welche als Einheiten aufgefasst werden (und auch aus einem einzelnen Satze bestehen können, z. B. *e* in der ersten Combination) sich in umgekehrter Folge wiederholen. Sie ist aber palinodisch, in so fern die einzelnen Sätze in den Gruppen in derselben Reihenfolge sich wiederholen.

Verweilen wir aber bei dieser fünfgliedrigen Reihenfolge *a b c d e*. Fassen wir auch den Fall ins Auge, wo jeder Einzelsatz als Gruppe für sich betrachtet wird, dann wo alle fünf Sätze als eine einzige Gruppe angesehen werden, so erhalten wir sechszehn verschiedene Combinationen, welche bei antithetischer Ordnung ihrer Glieder eben so viele Perioden bilden, von denen aber eine die rein antithetische, eine die rein palinodische ist.

1) *a, b, c, d, e.*	2) *ab, c, d, e.*	3) *a, bc, d, e.*
4) *a, b, cd, e.*	5) *a, b, c, de.*	6) *abc, d, e.*
7) *a, bcd, e.*	8) *a, b, cde.*	9) *ab, cd, e.*
10) *a, bc, de.*	11) *ab, c, de.*	12) *abcd, e.*
13) *a, bcde.*	14) *abc, de.*	15) *ab, cde.*
16) *abcde.*		

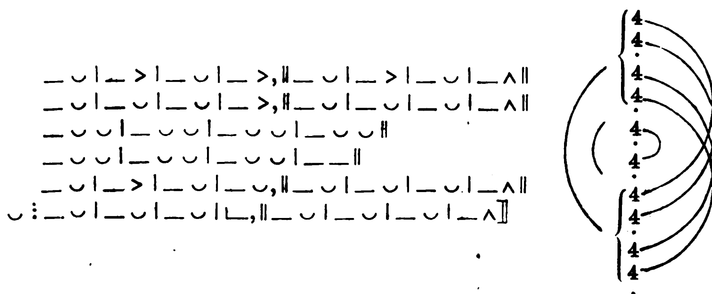




Hier einige Beispiele.

Ar. Eq. I.

Ἦ σὺ πιστεύων ἀμέργει τῶν ξένων τοὺς καρπίμους
πρῶτος ὤν· ὁ δ' Ἱπποδάμου λείβεται θεώμενος.
ἀλλ' ἐφάνη γὰρ ἀνὴρ ἕτερος πολὺ
σοῦ μιαρώτερος, ὥστε με χαίρειν,
ὅς σε παύσει καὶ πάρεισι, δῆλος ἐστιν αὐτόθεν,
πανουργίᾳ τε καὶ θράσει καὶ κοβαλικεύμασιν.



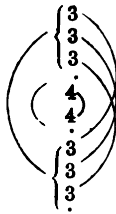
id. Pax. V

Χ. Εὐδαιμονικῶς γ' ὁ πρεσβύτης, ὅσα γ' ὧδ' ἰδεῖν, τὰ νῦν τάδε πράττει.

Τ. τί δῆτ', ἐπειδὰν νυμφίον μ' ὁρᾶτε λαμπρὸν ὄντα;

Χ. ζηλωτὸς ἔσει, γέρων, αὖϑις νέος ὢν πάλιν, μύρῳ κατάλειπτος.

> ⋮ ~⏑ ⏑ | — ⏑ | — > ‖ ~⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ ~⏑ ⏑ | ⏗ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ — ⏑ | — > | — ⏑ | —, ⏑ ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⏗ | — ∧ ‖
> ⋮ ~⏑ ⏑ | — ⏑ | — > ‖ ~⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ ~⏑ ⏑ | ⏗ | — ∧]]



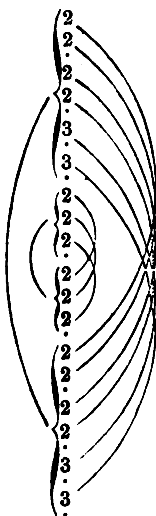
Sehr schöne palinodisch-antithetische Perioden stehen in *Ant. III*, in beiden Strophen.

Diese Perioden-Art ist in der griechischen Poesie und Musik in den allerkunstvollsten Formen entwickelt worden, wie zwei Beispiele aus den Bacchen des Euripides zeigen werden.

Bacch. III, Ep.

Πόϑι Νύσης ἄρα τᾶς ϑηροτρόφου ϑυρσοφορεῖς
ϑιάσους, ὦ Διόνυσ', ἢ κορυφαῖς Κωρυκίαις;
τάχα δ' ἐν ταῖς πολυδένδρεσσιν 'Ολύμπου
ϑαλάμοις, ἔνϑα ποτ' 'Ορφεὺς κιϑαρίζων
σύναγεν δένδρεα Μούσαις, σύναγεν ϑῆρας ἀγρώτας. μάκαρ ὦ Πιερία,
σέβεταί σ' Εὔιος, ἥξει τε χορεύσων ἅμα βακχεύμασι, τόν τ' ὠκυρόαν
διαβὰς 'Αξιὸν εἱλισσομένας Μαινάδας ἄξει,
Λυδίαν τε, τὸν εὐδαιμονίας ὀλβοδόταν
πατέρα τε, τὸν ἔκλυον εὔιππον χώραν
ὕδασιν καλλίστοισι λιπαίνειν.

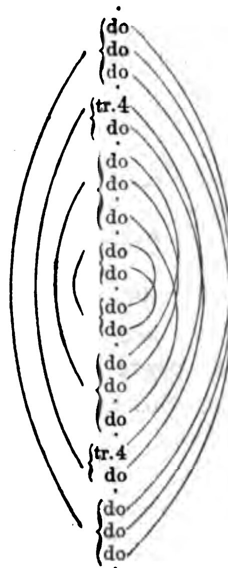
⏑ ⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ ‖ — — ⏑ ⏑ | ⊔ ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ ‖ — — ⏑ ⏑ | ⊔ ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ | — — ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ | — — ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ ‖ — — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ ‖ — — ⏑ ⏑ | ⊔ ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ ‖ — — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ ‖ — — ⏑ ⏑ | ⊔ ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ ‖ — — ⏑ ⏑ | — — ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⁝ ⊔ ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ ‖ — — ⏑ ⏑ | ⊔ ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — — — | — — ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⁝ — — — | ⊔ ⏑ ⏑ | — — ⊼]]



Bacch. VI, Str.

'Ανοιστρήσατέ νιν ἐπὶ τὸν ἐν γυναικομίμῳ στολᾷ
Μαινάδων [δὴ] κατάσκοπον λυσσώδη.
μάτηρ πρῶτά νιν λευκᾶς ἀπὸ πέτρας
εὔσκοπος ὄψεται
δοκεύοντα, Μαινάσιν δ' ἀπύσει·
τίς ὅδ' ὀρειδρόμων ματτὴρ Καδμείων
ἐς ὄρος ἐς ὄρος ἔμολεν ἔμολ' ὦ Βάκχαι;
τίς ἄρα νιν ἔτεκεν;
οὐ γὰρ ἐξ αἵματος γυναικῶν ἔφυ·
λεαίνας δέ γέγον' ὅδ' ἤ Γοργόνων Λιβυσσᾶν γένος.

⏑ ⋮ — — ⏑ | ⏑ ⏑, ⏑ ‖ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ ‖ — — > | — ∧ ‖
> ⋮ — — ⏑ | —, > ‖ — ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖
> ⋮ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ — — ⏑ | — ⏑ ‖ — — > | — ∧ ‖
⏑ ⋮ ⏑ ⏑ — ⏑ | —, > ‖ — — > | — ∧ ‖
⏑ ⋮ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑, ‖ ⏑ ⏑ — > | — ∧ ‖
⏑ ⋮ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | ⊔ | — ⏑ | —, ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ — — ⏑ | ⏑ ⏑, ⏑ ‖ — — ⏑ | —, ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧]



(Mit do. bezeichne ich die Dochmien.)

8. Die palinodisch-mesodische Periode entsteht, wenn in eine palinodische oder palinodisch-antithetische Periode ein Mittelsatz eintritt, z. B.

({a b} c {a b}) aus ({a b} {a b})

a b c d c a b aus a b c c a b

Rhes. V, Str.

Τὸ δὲ νάιον Ἀργόθεν δόρυ
οὔτε πρίν τιν' οὔτε νῦν
ἀνδρῶν ἐπόρευσε σέθεν κρείσσω. πῶς μοι
Ἀχιλεὺς τὸ σὸν ἔγχος ἂν δύναιτο,
πῶς δ' Αἴας ὑπομεῖναι;

◡◡ ⁞ ‿ ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
> ⁞ ‿ ◡ | ‿ ◡ | — > | — > | — ∧ ‖
◡◡ ⁞ ‿ ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ ‖
— > | ‿ ◡ | ⌞ | — ∧]]

4 4 5 4 4

Eur. Alc. II, Str.

A. Ἰὼ Ζεῦ τίς ἂν πῶς πόρος κακῶν
γένοιτο καὶ λύσις τύχας ἃ πάρεστι κοιράνοις;
B. ἔξεισί τις; ἢ τέμω τρίχα,
καὶ μέλανα στόλον πέπλων
ἀμφιβαλώμεθ' ἤδη;
A. δῆλα μέν, φίλοι, δῆλά γ' ἀλλ' ὅμως
θεοῖσιν εὐχώμεσθα· θεῶν γὰρ δύναμις μεγίστα.

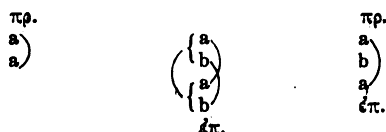
◡ ⁞ ⌞ | — ◡ | ⌞, ‖ — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
◡ ⁞ — ◡ | — ◡ | — ◡ | ⌞, ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
> ⁞ ‿ ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
‿ ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
‿ ◡ | — ◡ | ⌞ | — ∧ ‖
— ◡ | — ◡ | ⌞, ‖ — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
— ◡ | — > | — ◡ | ⌞, ‖ ‿ ◡ | — ◡ | ⌞ | — ∧ ‖

3 3 4 4 4 4 4 3 3 4 4

§ 35. Vorspiele und Nachspiele.

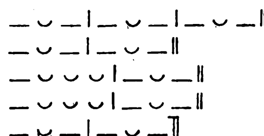
1. Zu den obigen acht Perioden-Arten, welches die einzigen sind die in der streng chorischen Poesie vorkommen, können nun noch Vor- und Nachspiele hinzutreten, vgl. § 32, 4 und 7, VI.

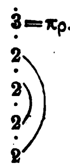
So sind also beispielsweise Perioden wie die folgenden gestattet, in denen πρ. (προῳδικόν) das Vorspiel, ἐπ. (ἐπῳδικόν) das Nachspiel bezeichnet:



Aesch. Suppl. III, Str. α'.

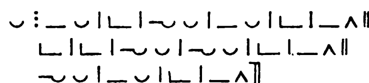
Φρόντισον, καὶ γενοῦ πανδίκως
εὐσεβὴς πρόξενος·
τὰν φυγάδα μὴ προδῷς,
τὰν ἕκαϑεν ἐκβολαῖς
δυσϑέοις ὀρμέναν.

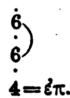




ib. IV, Str. α'.

Ἄλευσον ἀνδρῶν ὕβριν εὖ στυγήσας·
λίμνᾳ δ' ἔμβαλε πορφυροειδεῖ
τὰν μελανόζυγ' ἄταν.





id. Sept. V, Str. α'.

Τί μέμονας τέκνον;
μήτι σε ϑυμοπληϑὴς δορίμαργος ἄτα φερέτω· κακοῦ δ' ἔκβαλ' ἔρωτος ἀρχάν.

⏑ ⁝ ⏑ ⏑ – ⏑ | – ∧ ‖
> ⁝ ⏑ ⏑ – ⏑ | – >, ‖ ⏑ ⏑ – ⏑ | – >, ‖ ⏑ ⏑ – ⏑ | – ∧ ‖
⏑ ⏑ | – ⏑ | ⊔ | – ∧]]

ḋo = πρ.
do
do }
do
log 4 = ἐπ.

2. Vor- und Nachspiele sind aber nur nach folgenden Regeln gestattet:

I. Ein Vorspiel wie ein Nachspiel darf nur aus Einem rhythmischen Satz bestehen.

Perioden also wie

a } = πρ.
b
({c {d {c {d)

({c {d {c {d)
a } = ἐπ.
b

kommen nicht vor. Der chorische Gesang ist nämlich nicht nur für den Tanz, sondern er ist auch ein Gesang, d. h. er muss eine Gliederung haben, die auch in der musikalischen Composition vollkommenes Ebenmaass und Symmetrie hat. Hat man nun zwei rhythmische Glieder, so können sie, bei gleicher Ausdehnung, eine stichische Periode bilden: der erste Satz ist dann der musikalische Vordersatz, der zweite der Nachsatz, der zum ersten den befriedigenden Abschluss bringt. In diesem Falle also wäre es falsch, die Folge *aa bc bc* zu schreiben

a } = πρ.
a
({b {c {b {c)

vielmehr liegen hier zwei Perioden vor, eine stichische und eine palinodische:

1) a a)   2) ({b {c {b {c)

Haben dagegen beide Sätze verschiedene Ausdehnung, so können sie keine Periode bilden, aber sie können auch nicht zu einer Periode als Vor- oder Nachspiel in Verhältniss treten, eben, da sie keine Einheit sind.

II. Die Vorspiele stehen nur zu Anfang chorischer Strophen, nicht um innere Perioden derselben einzuleiten, ausgenommen im Wechselgesange.

Das Vorspiel nämlich ist eine Art Ermunterung, die Tanzbewegungen zu beginnen und zugleich eine Vorbereitung zur folgenden Musik, die dadurch als ein Neues und Auffallendes hervortritt. Im Innern der Strophen also würde durch Vorspiele die Melodie in weit klaffende Theile zerlegt werden, was nur gestattet sein kann, wenn, wie im Wechselgesange, die Strophe, unter verschiedene Sänger vertheilt, wirklich in selbständigere Theile zerlegt ist.

III. Die Ausdehnung der Vor- und Nachspiele darf die der respondirenden Glieder nicht überwiegen.

Falsche Perioden wären also z. B.

5 = πρ.	6 = πρ.	dact. 4 = ἐπ.
2)	{2	troch. 4)
3)	{3	troch. 4)
4 = ἐπ.	{2	dact. 3 = ἐπ.
	{3	
	5 = ἐπ.	

Dass hier der Charakter einer rhythmischen Periode ganz verwischt sein würde, leuchtet von selbst ein.

§ 36. Stellung der Verspausen.

I. In der höheren Einheit der rhythmischen Perioden sind die Verse, d. h. die kleinste und ursprünglichste Art der Perioden, als dienende Glieder eingetreten. Doch kommen nicht bloss die Sätze woraus sie bestehen als correspondirende Grössen in Betracht, sondern auch die Pausen welche sie schliessen. Die Zeitabschnitte also, an denen Gesang und Tanz aufhören, und welche höchstens durch ein Zwischenspiel ausgefüllt sein können, müssen eben so streng respondiren, als die rhythmischen Sätze selbst. Ja auch bei der blossen rhythmischen Recitation treten diese Ruhepunkte

des Vortrags scharf hervor und dürfen in keinem Falle unbeachtet bleiben.

In dem Folgenden sollen die Regeln für die richtigen Einschnitte der Verspausen gegeben werden. Beispiele sind dazu im vorigen Paragraphen, so wie in Ajax und Antigone hinreichend zu finden. Die Aufzählung der falschen Stellungen der Pause, welche denkbar sind, sind überflüssig, und die Regeln an und für sich evident, ausserdem durch die gesammte chorische Litteratur bestätigt.

2. Jede Periode endet mit einem vollen Verse. Doch können auch zwei kleine Perioden Einen Vers bilden.

Dieser letztere sehr seltene Fall ist eingetreten

Pind. Ol. VII, Str. α'.

νεανίᾳ γαμβρῷ προπίνων οἴκοθεν οἴκαδε, πάγχρυσον κορυφὰν κτεάνων.

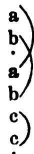
> ⁝ ∟ ◡ | — — ‖ ∟ ◡ | — —]] — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — ‖ — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ⊼]]

I. 2, 2
II. 3, 3

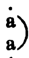
In keinem Falle aber darf eine Periode in einem Verse anfangen, dessen erster Theil noch einer andern Periode angehört, etwa

a, b, a, b, c, c

Auch dürfte sie nicht einmal vollständig darin enthalten sein, w[enn] der erste Theil desselben nur Theil einer Periode, nicht eine g[anze] Periode ist, z. B.



3. Die beiden Glieder der stichischen Periode können nach Belieben durch eine Verspause getrennt sein oder nicht.

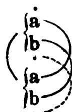
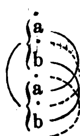
 

4. In der repetirten stichischen Periode muss auch derselbe Pausensatz wiederkehren.

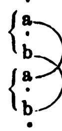
  u. s. w. oder  u. s. w.,

nicht etwa a a . a . a . a a . u. s. w.

5. In der palinodischen Periode müssen auch die Pausen palinodisch sich entsprechen. — Hat also ein Vorderglied eine Pause, so muss auch sein correspondirendes Hinterglied sie haben; und fehlt sie ihm, so muss sie auch seinem Hintergliede fehlen, z. B.

Ferner: in keinem Falle darf die Pause zwischen den beiden Gruppen fehlen, wenn schon die Sätze in den Gruppen durch Pausen getrennt sind. Also nicht

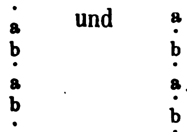


Denn hier würde man die Sätze *a* und *b* nicht mehr als zusammengehörig in eine Gruppe betrachten können, da die Gruppe in sich eine stärkere Kluft (die Verspause) besitzt, als sie von der zweiten Gruppe trennt, mit der ihr letzter Satz ohne Pause zusammenhängt. In der Musik wie in der Recitation würde dies in derselben Weise hervortreten.

Ferner ist zu bemerken, dass fast immer auch in der viergliedrigen Periode die beiden Gruppen durch eine Verspause getrennt sind: in grösseren Perioden aber wird dies zur Nothwendigkeit.

6. In der repetirten palinodischen Periode muss auch derselbe Pausensatz wiederholt werden.

Während also z. B.



rechte Perioden sind, ist dennoch die repetirte Periode



falsch. Hier müsste entweder die Pause in der letzten Gruppe fehlen, oder auch gleichmässig in den ersten beiden Gruppen stehen.

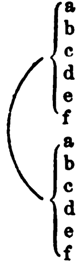
7. Es gibt palinodische Perioden aus sehr vielgliedrigen Gruppen, die dennoch mehrmal repetirt werden, z. B.

a b c d e a b c d e a b c d e.

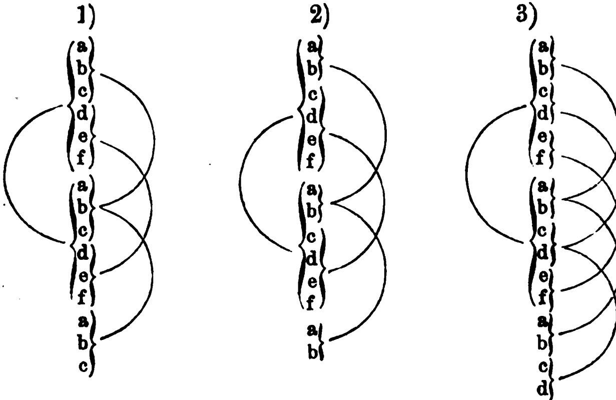
Solche grosse Gruppen können in „Untergruppen" getheilt werden, z. B.

1) *a b c, d e f*
2) *a b, c d e f*
3) *a b, c d, e f*, u. s. w.,

und nun ist es nicht nöthig, dass bei mehrmaliger Repetition auch alle Untergruppen wiederholt werden. Während also in der einfachen palinodischen Periode durchaus die ganze Gruppe wiederholt werden muss, in unserm Falle,



könnte bei einer Repetition diese Wiederholung auf die ersten Untergruppen beschränkt werden, also in den obigen drei Eintheilungsarten:

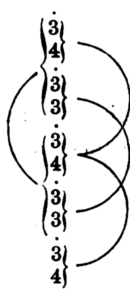


Der musikalische Sinn einer so nicht vollständig repetirten palinodischen Periode wäre, dass die Gruppe, welche eine ziemlich abgerundete musikalische Folge bildet, die in gleicher oder analoger Form einmal wiederholt wird, nun in ziemlich selbständige Partien (die Untergruppen) zerfiele, so dass das letzte Mal etwa mit der ersten Untergruppe, die dann einen entsprechenden Tonsatz erhielte, abgeschlossen werden könnte.

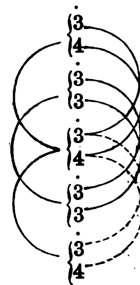
Diese Untergruppen müssen nun ebenfalls durch Verspausen isolirt sein. Ein schönes Beispiel ist Pind. Nem. VII, Gstr. δ'.

Ἔα με· νικῶντί γε χάριν, εἴ τι πέραν ἀερϑεὶς
ἀνέκραγον, οὐ τραχύς εἰμι καταϑέμεν.
εἴρειν στεφάνους ἐλαφρόν· ἀναβάλεο· Μοῖσά τοι
κολλᾷ χρυσὸν ἔν τε λευκὸν ἐλέφανϑ' ἁμᾶ
καὶ λείριον ἄνϑεμον ποντίας ὑφελοῖσ' ἐέρσας.

⏑ ⋮ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ || ⏑ ⏑ ⏑ ¦ —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ||
⏑ ⋮ —⏑ ⏑ | ⊔ | — ⏑ || — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ||
> ⋮ —⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ || ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
> ⋮ —⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ || ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
> ⋮ —⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ || — ⏑ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑]]



oder



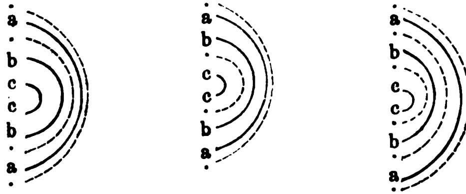
Bei der ersten Bezeichnungsart ist links die Responsion der Gruppen, rechts die der Untergruppen angegeben; bei der zweiten links die der Untergruppen, rechts die der einzelnen Sätze. — Dass die Pausen richtig stehen, wird ohne weitere Bogen erkannt werden können.

8. **In der antithetischen Periode müssen auch die Pausen sich antithetisch, d. h. in umgekehrter Folge entsprechen.** Hat also ein Vorderglied eine Verspause **hinter** sich, so muss das respondirende Hinterglied sie **vor** sich haben und umgekehrt.

Man kann antithetische Perioden mit und ohne Mittelpause unterscheiden.

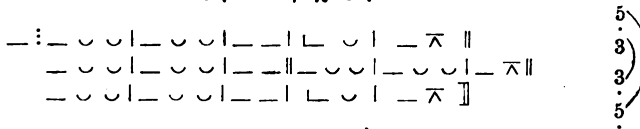
Als Beispiele des richtigen Pausensatzes geben wir die bei der sechsgliedrigen Periode möglichen Fälle.

A. Perioden ohne Mittelpause.

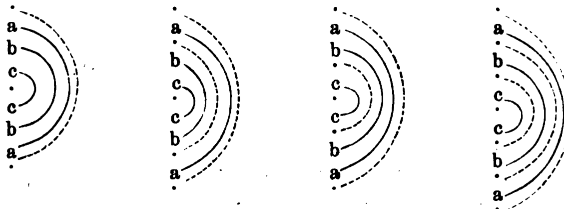


Pind. Ol. VIII, Ep. β'.

Γλαυκοὶ δὲ δράκοντες, ἐπεὶ κτίσθη νέον
πύργον ἐσαλλόμενοι τρεῖς, οἱ δύο μὲν κάπετον,
αὖθι δ' ἀτυζομένω ψυχὰς βάλον.



B. Perioden mit Mittelpause.

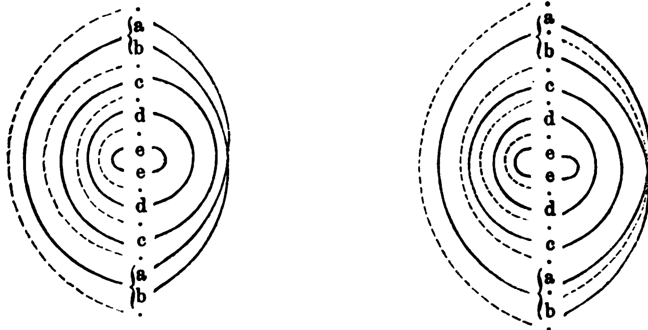


Ein Beispiel steht § 34, 5 u. s. w.

9. In der palinodisch-antithetischen Periode entsprechen sich die die Gruppen schliessenden Pausen in antithetischer, die Pausen im Innern der Gruppen in palinodischer Folge. Alle Gruppen müssen durch Pausen von einander getrennt sein.

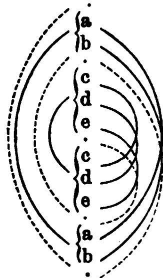
Ich wähle als Beispiel zwei Combinationen der zehngliedrigen Periode, nämlich 2) und 15) nach der Aufzählung in § 34, 7.

2)

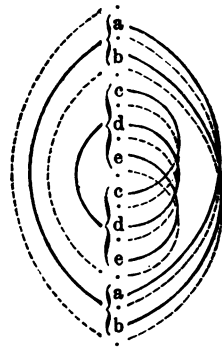


Dann beide Fälle ebenso, aber mit Mittelpause.

15)



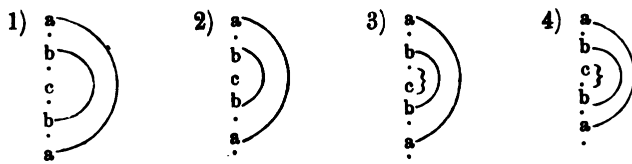
u. s. w. bis zu der Form hin, wo sämmtliche Sätze isolirt sind:



Vortreffliche Beispiele stehen § 34, 7, und zwar von einer achtgliedrigen, einer zehngliedrigen (aus der Combination 12), einer achtzehngliedrigen und einer zwanziggliedrigen Periode.

10. In der mesodischen Periode, die im übrigen den Gesetzen der antithetischen Periode folgt, kann das Mittelspiel durch eine Pause beiderseits isolirt sein, oder auch inmitten eines Verses stehen, oder auch einen Vers anfangen oder schliessen.

Recht sind also alle vier Stellungen z. B. in folgender Periode:

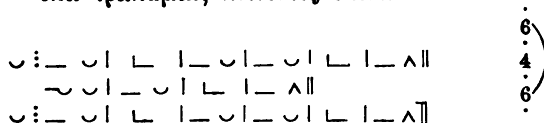


Das Grundprincip des Rhythmus ist nämlich die Bewegung; da nun im Mittelspiel die Bewegung des Tanzes ruht, so ist es gleichgültig, ob diese orchestische Pause auch noch durch eine Singpause vergrössert werde oder nicht.

Aber auch beim Gesange haben alle vier Formen ihren Sinn und machen selbst einen befriedigenden Eindruck in der Recitation, wie aus folgenden Beispielen deutlich sein wird:

1) *Aesch. Ag. VII, Str. γ'.*

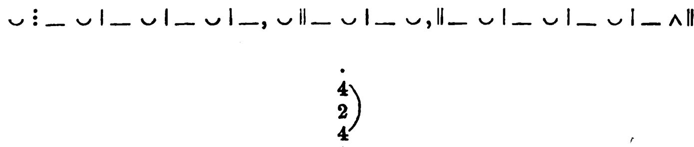
Ἀμηχανῶ, φροντίδος στερηθεὶς
εὐπάλαμον μέριμναν
ὅπα τράπωμαι, πίτνοντος οἴκου.



Diese Form der Periode erscheint uns als die natürlichste.

2) *Ar. Thesm. VIII, β'.*

Ἐπισκοπεῖν δὲ πανταχῇ κυκλοῦσαν ὄμμα χρὴ χοροῦ κατάστασιν.



Ebenso der grössere Asclepiadeus:

Μηδὲν ἄλλο φυτεύσῃς πρότερον δένδρεον ἀμπέλω. *Alc*

— ◡ | —◡ ◡ | ⊔ ‖ —◡ ◡ | ⊔, ‖ —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ 3 2 3

Man erkennt hier aus dem Haupt-Ictus, womit jeder Satz beginnt, leicht, dass der Vers in drei Theile zerfalle; und aus der Ausdehnung dieser Sätze, dass der erste dem dritten entspreche, während der zweite eine selbständige Stellung einnimmt und folglich Mittelspiel ist.

3) *Pind. Ol. VIII, Str. α'.*

Μᾶτερ ὦ χρυσοστεφάνων ἀέθλων Οὐλυμπία,
δέσποιν' ἀλαθείας· ἵνα μάντιες ἄνδρες ..

⊔ ◡ | — — | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — ‖ ⊔ ◡ | — ∧ ‖
— ⋮ ⊔ ◡ | — — | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — —]] 5 2 5

Intonirt man den ersten Vers richtig, d. h., gibt man ihm zwei Haupt-Icten, so wird seine Theilung in zwei Sätze dem Gehör offenbar. Hat man dann den zweiten Vers bis zu Ende recitirt, so merkt man, dass er dem ersten Satze des vorhergehenden Verses entspricht; man vermisst also dessen zweiten Satz und wird inne, dass dieser ohne Responsion geblieben ist und folglich Mittelspiel ist.

4) *Pind. Pyth. VIII, Str. α'.*

Βουλᾶν τε καὶ πολέμων
ἔχοισα κλαῖδας ὑπερτάτας.

> ⋮ — ◡ | —◡ ◡ | — ∧ ‖
◡ ⋮ — ◡ | ⊔ ‖ —◡ ◡ | — ◡ | — ∧]] 3 2 3

Man merkt aus der Ausdehnung der Sätze, dass der zweite Satz im zweiten Verse dem ersten Verse entspricht: folglich steht der erste Satz des zweiten Verses unvermittelt da und muss ein Mittelspiel sein.

In der palinodisch-mesodischen Periode muss dagegen irgend eine Pause beim Mittelspiel sein, da sonst die Gruppen in einander ohne deutliche Trennung, wie sie im palinodischen Principe begründet ist, verlaufen würden.

11. Das Vorspiel und das Nachspiel kann nach Belieben ohne Pause unmittelbar mit einem anderen Satze zusammenhängen, oder durch eine solche getrennt sein.

Der Grund ist derselbe wie beim Mittelspiel. Recht sind also z. B. folgende Perioden:

1) a = πϱ.
b)
·
b
·

2) a = πϱ.
·
b)
·
b
·

3) a
b))
·
b
a
c = ἐπ.

4) ·
a
b))
·
b
a
·
c = ἐπ.
·

Als Beispiele mögen dienen:

Ol. XIII, Ep. γ'.

Ος τᾶς ὀφιώδεος υἱόν ποτε Γοργόνος ἤ πολλ' ἀμφὶ κρουνοῖς
Πάγασον ζεῦξαι ποθέων ἔπαθεν.

> ⁝ ∽ ⏑ | ∽ ⏑ | ⏗ ' || ∽ ⏑ | ∽ ⏑ | — >, || — ⏑ | — ⏑ ||
— ⏑ | —, > || ∽ ⏑ | ∽ ⏑ | — ∧]]

·
3 = πϱ.
3
2))
·
2
3
·

2) *Aesch. Suppl. II, Str. α'.*

Παλαίχθονος
τέκος, κλῦθί μου πρόφρονι καρδίᾳ,
Πελασγῶν ἄναξ.

päon. = πϱ.
·
do
do)
·
do
·

3) id., *Choeph. IV, Str. γ'.*

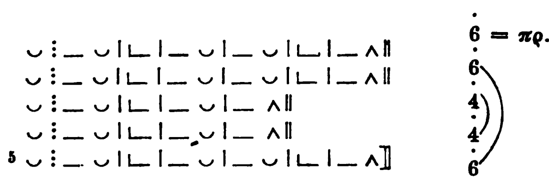
Ἔπειτ' ἐπεμνησάμην ἀμειλίχων
πόνων, μεγαίρω δὲ δυσφιλὲς γαμήλευμ', ἀπεύχετον δόμοις.

⏑ ⁝ — ⏑ | ⏗ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
⏑ ⁝ — ⏑ | ⏗ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⏗ || — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]]

·
6)
·
6
4 = ἐπ.

4) *Aesch. Choeph. III, Str. ζ'.*

Τὸ πᾶν ἀτίμως ἔλεξας, οἴμοι.
πατρὸς δ' ἀτίμωσιν ἆρα τίσει
ἕκατι μὲν δαιμόνων
ἕκατι δ' ἀμᾶν χερῶν.
ἔπειτ' ἐγὼ νοσφίσας ὀλοίμαν.

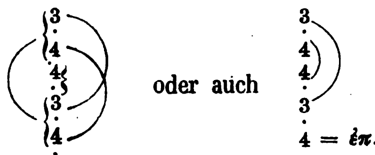


§ 37. Metrische Uebereinstimmung der correspondirenden Glieder.

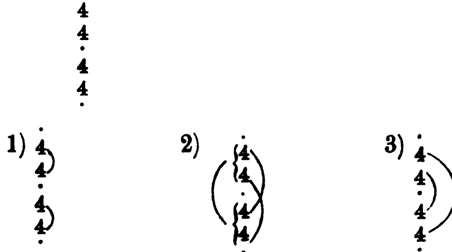
1. Trotz der strengen Regeln über den Pausensatz treten doch häufig Fälle ein, wo aus der Ausdehnung der rhythmischen Sätze und der Stellung der Pausen durchaus nicht mit Sicherheit festzustellen ist, welche Periode man anzunehmen habe. So könnte man z. B. die Reihenfolge:

3
4
4
3
4

mit gleichem Rechte fassen, als eine palinodisch-mesodische oder auch als eine antithetische Periode mit Nachspiel:



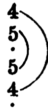
Noch grösser aber wird die Verwirrung, wenn die Sätze gleiche Ausdehnung haben, ein Fall, der gerade ausserordentlich häufig vorkommt. So kann man fassen:



also dieselbe Reihenfolge, als zwei getrennte stichische Perioden, oder als Eine palinodische oder Eine antithetische Periode. Aber, hiermit ist die Willkühr noch nicht zu Ende. Will man nämlich auch zu dem ferner Liegenden greifen, so kann man combiniren:



Hier ist freilich eine Grenze, und man wird auch in diesem Falle dadurch meistens das Rechte treffen, dass man diejenige Combinationsart wählt, welche am allernächsten liegt. Das wäre hier die palinodische. Denn wenn die Sätze gleiche Ausdehnung haben, aber durch eine Pause zum Theil getrennt sind, so wird diese die Gruppen bilden, und man würde selbst nicht gut als antithetische Periode fassen, wo in unserm Falle der Anfang des einen Verses dem Ende des andern entsprechen soll, ohne dass durch verschiedene Ausdehnung der Sätze, z. B.



dieses angedeutet wäre.

Aber in unzähligen Fällen wird Zweifel bleiben. Hier kann man dann fast immer sichere Auskunft erhalten durch die metrische Form der Sätze. Nehmen wir einmal vier Tetrapodien, von

verschiedenen, charakteristischen Formen. Hier lassen die letzteren leicht und schnell die Combinationsart erkennen, z. B.

1)
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
⏕ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ||
⏕ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ||
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]]

4, 4, 4, 4

2)
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]]
⏕ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ||
⏕ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧]]

I. 4, 4 II. 4, 4

3)
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
⏕ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ||
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
⏕ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧]]

4, 4, 4, 4

Nämlich: Die Sätze von gleichen oder ähnlichen Formen entsprechen sich.

Diesen metrischen Formen entsprachen natürlich die Melodien.

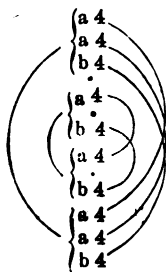
2. Die Wichtigkeit dieser Regel mögen einige Beispiele aus Aristophanes und Euripides, die zum Theil grossartige Perioden aus lauter Sätzen gleicher Ausdehnung gebildet haben, veranschaulichen. Ich wähle Beispiele, in denen zwei, drei oder auch vier charakteristische Formen unterschieden werden.

A. Zwei charakteristische Formen.

Ar. Ach. XII, Str.

X̄. Ζηλῶ σε τῆς εὐβουλίας, μᾶλλον δὲ τῆς εὐωχίας, ἄν-
θρωπε, τῆς παρούσης.
Δ. τί δῆτ', ἐπειδὰν τὰς κίχλας
ὀπτωμένας ἴδητε;
X̄. οἶμαί σε καὶ τοῦτ' εὖ λέγειν.
Δ. τὸ πῦρ ὑποσκάλευε.
X̄. ἤκουσας ὡς μαγειρικῶς κομψῶς τε καὶ δειπνητικῶς
αὑτῷ διακονεῖται;

> ⁝ — ◡ | — > | — ◡ | —, > ‖ — ◡ | — > | — ◡ | —, > ‖ — ◡ | — ◡ |
└─ | — ∧ ‖
◡ ⁝ — ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ‖
> ⁝ — ◡ | — ◡ | └─ | — ∧ ‖
> ⁝ — ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ‖
◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | └─ | — ∧ ‖
> ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | —, > ‖ — ◡ | — > | — ◡ | —, > ‖ — ◡ | — ◡ |
└─ | — ∧ ‖



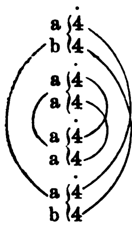
a = voll oder katalektisch endend.

b = fallend.

Ar. Plut. I, Ep.

Αγ' εἶα νῦν τῶν σκωμμάτων ἀπαλλαγέντες ἤδη
ὑμεῖς ἐπ' ἄλλ' εἶδος τρέπεσθ', ἐγὼ δ' ἰὼν ἤδη λάθρᾳ
βουλήσομαι τοῦ δεσπότου λαβὼν τιν' ἄρτον καὶ κρέας
μασώμενος τὸ λοιπὸν οὕτω τῷ κόπῳ ξυνεῖναι.

◡ ⁝ — ◡ | — > | — ◡ | —, ◡ ‖ — ◡ | — ◡ | └─ | — ∧ ‖
> ⁝ — ◡ | — > | — ◡ | —, ◡ ‖ — ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ‖
> ⁝ — ◡ | — > | — ◡ | —, ◡ ‖ — ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ‖
◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — >, ‖ — ◡ | — ◡ | └─ | — ∧]]



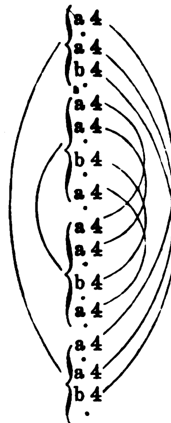
a = voll oder katalektisch endend.

b = fallend.

Ar. Eccl. I, Str.

Ἀλλ', ὦ Χαριτιμίδη
καὶ Σμίκυϑε καὶ Δράκης, ἕπου κατεπείγων,
σαυτῷ προσέχων, ὅπως μηδὲν παραχορδιεῖς
ὧν δεῖ σ' ἀποδεῖξαι·
ὅπως δὲ τὸ σύμβολον
λαβόντες ἔπειτα πλησίοι καϑεδούμεϑ', ὡς
ἂν χειροτονῶμεν
ἅπανϑ' ὁποσ' ἂν δέῃ
τὰς ἡμετέρας φίλας.
καίτοι τί λέγω; φίλους γὰρ χρῆν μ' ὀνομάζειν.

> ⁞ ⏖ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
> ⁞ ⏖ ◡ | — ◡ | —, ◡ ‖ ⏖ ◡ | └─ | — ∧ ‖
> ⁞ ⏖ ◡ | — ◡ | —, > ‖ ⏖ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
> ⁞ ⏖ ◡ | └─ | — ∧ ‖
◡ ⁞ ⏖ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
◡ ⁞ ⏖ ◡ | — ◡ | — ◡ ‖ ⏖ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
> ⁞ ⏖ ◡ | └─ | — ∧ ‖
◡ ⁞ ⏖ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
> ⁞ ⏖ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
> ⁞ ⏖ ◡ | — ◡ | —, > ‖ ⏖ ◡ | └─ | — ∧]]



B. Drei charakteristische Formen.

Ar. Eq. V, Str.

Νῦν δή σε πάντα δεῖ κάλων ἐξιέναι σεαυτοῦ
καὶ λῆμα θούριον φορεῖν καὶ λόγους ἀφύκτους
ὅτοισι τόνδ' ὑπερβαλεῖ. κοικίλος γὰρ ἀνὴρ
κἀκ τῶν ἀμηχάνων πόρους εὐμηχάνους πορίζων.

> ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | —, > ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞, ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞, ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | —, > ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖

{a 4
{b 4
{c 4
{b 4
{c 4
{b 4
{a 4
{b 4

---

3. In dem letzten Beispiele (S. 164) finden wir aber auch bereits, dass ein fallender Vers als Nachsatz einem katalektischen als Vordersatz entspricht, und dieser Fall ist sehr häufig. Vgl. die Beispiele zu § 34, 8. Doch auch das Umgekehrte kommt nicht selten vor, und andererseits wechseln Sätze von der verschiedensten Form, die sich dennoch entsprechen, häufig mit einander, namentlich in langen repetirten Perioden, die zu einförmig werden würden bei immer gleicher Gestalt der Sätze. Es würde

C. Vier charakteristische Formen.

Vesp. XIV, Str.

Ζηλῶ γε τῆς εὐτυχίας
τὸν πρέσβυν, οἷ μετέστη
ξηρῶν τρόπων καὶ βιοτῆς·
ἕτερα δὲ νῦν ἀντιμαθὼν
ἦ μέγα τι μεταπεσεῖται
 Ἐπὶ τὸ τρυφᾶν καὶ μαλακόν.
τάχα δ' ἂν ἴσως οὐκ ἐθέλοι.
 Τὸ γὰρ ἀποστῆναι χαλεπὸν
φύσεος, ἣν ἔχοι τις ἀεί.
 Καίτοι πολλοὶ ταῦτ' ἔπαθον·
ξυνόντες γνώμαις ἑτέρων
μεταβάλλοντο τοὺς τρόπους.

```
> ⁝ — ◡ | ⊔     | —◡ ◡ | — ∧ ‖
> ⁝ — ◡ | — ◡   | ⊔    | — ∧ ‖
> ⁝ — ◡ | ⊔     | —◡ ◡ | — ∧ ‖
◡ ⁝ ◡◡◡ | ⊔     | —◡ ◡ | — ∧ ‖
> ⁝ ◡◡◡ | ◡ ◡ ◡ | ⊔    | — ∧ ]
◡ ⁝ ◡◡◡ | ⊔     | —◡ ◡ | — ∧ ‖
◡ ⁝ ◡◡◡ | ⊔     | —◡ ◡ | — ∧ ]
    ◡◡◡ | — >   | —◡ ◡ | — ∧ ‖
    ◡◡◡ | — ◡   | —◡ ◡ | — ∧ ]
> ⁝ ⊔   | — >   | —◡ ◡ | — ∧ ‖
◡ ⁝ ⊔   | — >   | —◡ ◡ | — ∧ ‖
ω ⁝ ⊔   | — ◡   | — ◡  | — ∧ ]
```

I. a4 · b4 · a4 · a4 · b4

II. a4 · a4

III. c4 · c4

IV. d4 · d4 · d4

a = mit zusammengezogenem zweiten Takt, katalektisch.
b = fallend.
c = ohne Zusammenziehung, katalektisch.
d = mit gedehntem ersten Takt, katalektisch.

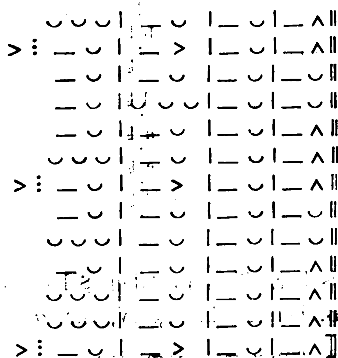
---

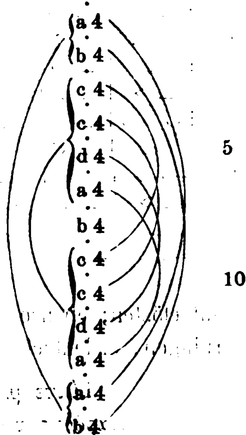
zu weit führen, in diese Verhältnisse näher einzugehen, die in die Compositionslehre gehören, nicht aber in einen elementaren Leitfaden schon wegen ihrer grossen Schwierigkeit.

Nur auf Eins will ich noch aufmerksam machen, nämlich, dass

Ar. Ran. I.

Δ. Βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ.
τουτὶ παρ' ὑμῶν λαμβάνω.
Β. δεινά τἄρα πεισόμεσθα.
Δ. δεινότερα δ' ἔγωγ', ἐλαύνων
εἰ διαρραγήσομαι.
Β. βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ.
Δ. οἰμώζετ'· οὐ γάρ μοι μέλει.
Β. ἀλλὰ μὴν κεκραξόμεσθά γ',
ὁπόσον ἡ φάρυγξ ἂν ἡμῶν
χανδάνῃ, δι' ἡμέρας
βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ.
Δ. βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ.
τούτῳ γὰρ οὐ νικήσετε.

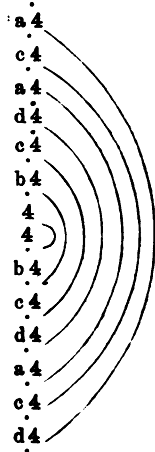




häufig gerade metrisch sehr verschiedene Sätze sich entsprechen, wodurch ein scharfer Contrast in der Musik und dem Rhythm zum Ausdrucke kommt. Einen so schönen Contrast bilden namentlich Sätze mit vielen zusammengezogenen Takten und solche mit vielen

Eur. Cycl. I, Str.

Πᾷ μοι γενναίων πατέρων
γενναίων τ' ἐκ τοκάδων
πᾷ δή μοι νίσει σκοπέλους;
οὐ τᾷδ' ὑπήνεμος αὔρα
καὶ ποιηρὰ βοτάνα,
δινᾶέν ϑ' ὕδωρ ποταμῶν
ἐν πίστραις κεῖται πέλας ἄντρων, οὗ σοι βλαχαὶ τεκέων;
ψύττα, σὺ τάδ' οὔ, κοὐ τάδε νεμεῖ,
οὐδ' αὖ κλιτὺν δροσεράν;
ὢ ὕπαγ' ὢ κεράστα
ἢ ῥίψω πέτρον κατὰ σοῦ
Κύκλωπος ἀγροβάτα
μηλοβάτα στασιωρόν.



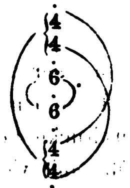
— > | — > | ∼⏑ ⏑ | — ∧ ‖
⌞ | — > | ∼⏑ ⏑ | — ∧ ‖
— > | — > | ∼⏑ ⏑ | — ∧ ‖
> ⋮ — ⏑ | ∼⏑ ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
⌞ | — > | ∼⏑ ⏑ | — ∧ ‖
> ⋮ ⌞ | — ⏑ | ∼⏑ ⏑ | — ∧ ‖
— > | — > | ∼⏑ ⏑ | ⌞ ‖ — > | — > | ∼⏑ ⏑ | — ∧ ‖
> ⋮ ⏑ ⏑ ⏑ | — ≥ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖
⌞ | — ≥ | ∼⏑ ⏑ | — ∧ ‖
∼⏑ ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
— > | — > | ∼⏑ ⏑ | — ∧ ‖
⌞ | — > | ∼⏑ ⏑ | — ∧ ‖
∼⏑ ⏑ | ∼⏑ ⏑ | ⌞ | — ∧]]

---

aufgelösten; ebenso eine Reihe choreischer, eiliger Dactylen (§ 15) mit ruhigen, ordentlichen Trochäen, z. B. bei Aesch. Ag. IV, Str. α'.

Τίπτε μοι τόδ' ἔμπεδον δεῖμα προστατήριον
καρδίας τερασκόπου ποτᾶται;
μαντιπολεῖ δ' ἀκέλευστος ἄμισϑος ἀοιδά;
οὐδ' ἀποπτύσας δίκαν δυσκρίτων ὀνειράτων ...

— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞, ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
— ω | — ω | — ω | — ω | ⌞ | — ∧ ‖
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞, ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]]



Die lyrischen Partien

im

Ajax und der Antigone des Sophokles.

Die lyrischen Partien im Ajax.

I.

Die Parodos, V. 172—200.

σ. Ἦ ῥά σε Ταυροπόλα Διὸς Ἄρτεμις —
ὦ μεγάλα φάτις, ὦ
μᾶτερ αἰσχύνας ἐμᾶς,
Ὥρμασε πανδάμους ἐπὶ βοῦς ἀγελαίας,
ἤ πού τινος νίκας ἀκάρπωτον χάριν,
ἤ ῥα κλυτῶν ἐνάρων ψευσθεῖσ᾽, ἀδώροις
εἴτ᾽ ἐλαφαβολίαις;
Ἦ χαλκοθώραξ σοί τιν᾽ Ἐνυάλιος
μομφὰν ἔχων ξυνοῦ δορὸς ἐννυχίοις
μαχαναῖς ἐτίσατο λώβαν;

ἀ. Οὔποτε γὰρ φρενόθεν ἐπ᾽ ἀριστερά,
παῖ Τελαμῶνος, ἔβας
τόσσον, ἐν ποίμναις πίτνων·
Ἥκοι γὰρ ἂν θεία νόσος· ἀλλ᾽ ἀπερύκοι
καὶ Ζεὺς κακὰν καὶ Φοῖβος Ἀργείων φάτιν.
εἰ δ᾽ ὑποβαλλόμενοι κλέπτουσι μύθους
οἱ μεγάλοι βασιλῆς,
Ἢ τᾶς ἀσώτου Σισυφιδᾶν γενεᾶς,
μὴ μή μ᾽ ἄναξ ἔθ᾽ ὧδ᾽ ἐφάλοις κλισίαις
ὄμμ᾽ ἔχων κακὰν φάτιν ἄρῃ·

Str.

Eine dorische Weise (§ 12). Dass V. 4 und 6 nicht als Pentapodien aufzufassen sind, zeigt ihre verschiedene Gestalt, nach

Str.

I. — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ||
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⊼ |
⊔ ⏑ | — — | ⊔ ⏑ | — ⊼]

II. — ⁝ ⊔ ⏑ | — — || — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ||
— ⁝ ⊔ ⏑ | — — || ⊔ ⏑ | — — || ⊔ ⏑ | — ⊼ ||
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — || ⊔ ⏑ | — — ||
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⊼]

III. — ⁝ ⊔ ⏑ | — — || — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⊼ ||
— ⁝ ⊔ ⏑ | — ≳ || ⊥ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⊼ ||
⊔ ⏑ | ⊔ ⏑ | ⊥ ⏑ ⏑ | — —]

I. 4. 3. 4.

II. 2. 3. 2. 2. 2. 3. 2. 3 = ἐπ.

III. 2. 3. 2. 3. 4 = ἐπ.

der sie sich nur unvollkommen rhythmisch entsprechen würden (Eurh. § 15, 3). Hieraus ging dann auch hervor, dass die beiden ersten Verse der dritten Periode in eine Dipodie und Tripodie zu theilen seien; denn in derselben Strophe kann nur Gleichartigkeit in solchen Verhältnissen angenommen werden, und im entgegengesetzten Falle würde sie mehr oder weniger an der Einheit der Composition einbüssen.

Die Strophe beginnt mit einer kleinen mesodischen Periode, die gleichsam ein Präludium zu der folgenden Hauptperiode (II) bildet. Auf diese folgt eine Periode von anderem (palinodischen) Baue (III), um zur Epode vorzubereiten, deren beide Perioden stichisch und palinodisch sind. Aber auch der Uebergang zwischen Per. II und III ist gewahrt, indem beide aus denselben Sätzen (Tripodien und Dipodien) bestehen. Abgerundet wird dann die

'Αλλ' ἄνα ἐξ ἑδράνων, ὅπου μακραίων
στηρίζει ποτὲ τᾶδ' ἀγωνίῳ σχολᾷ·
ἄταν οὐρανίαν φλέγων.

'Εχθρῶν δ' ὕβρις ὧδ' ἀτάρβηθ' ὁρμᾶτ' ἐν εὐανέμοις βάσσαις
καγχαζόντων γλώσσαις βαρυάλγητ', ἐμοὶ δ' ἄχος ἕστακεν.

Strophe dadurch zu einem Ganzen, dass das Nachspiel der letzten Periode wieder eine Tetrapodie ist, welches an Per. I erinnert.

Metrisch wird zur folgenden Epode dadurch übergeleitet, dass die letzte Tetrapodie der Strophe zwei leichte Takte (⌞ ◡) hat.

Epod.

Eine logaödische Weise. Es darf als für Sophokles besonders eigenthümlich betrachtet werden, dass die vorletzten Takte der Sätze (wie hier in V. 4 und 5) häufig aus schweren Silben gebaut sind (_ > statt _ ◡).

Ep.

I. —◡ ◡ | —◡ ◡ | — ◡ | — ◡ | └─ | — ∧ ||
— > | —◡ ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||
— > | —◡ ◡ | — ◡ | — ∧]]

II. > ⁝ —◡ ◡ | — ◡ | — > | └─ || — ◡ | —◡ ◡ | — > | — ∧ ||
> ⁝ — > | — > | —◡ ◡ | └─ || — ◡ | —◡ ◡ | — > | — ∧]]

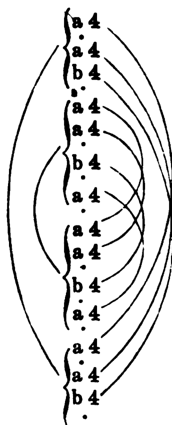
I. 6
6
4 = ἐπ.

II. 4
4
4
4

Ar. Eccl. I, Str.

'Αλλ', ὦ Χαριτιμίδη
καὶ Σμίκυθε καὶ Δράκης, ἕπου κατεπείγων,
σαυτῷ προσέχων, ὅπως μηδὲν παραχορδιεῖς
ὧν δεῖ σ' ἀποδεῖξαι·
ὅπως δὲ τὸ σύμβολον
λαβόντες ἔπειτα πλησίοι καθεδούμεθ', ὡς
ἂν χειροτονῶμεν
ἅπανθ' ὅποσ' ἂν δέῃ
τὰς ἡμετέρας φίλας.
καί τοι τί λέγω; φίλους γὰρ χρῆν μ' ὀνομάζειν.

\> ⁝ —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
\> ⁝ —◡ ◡ | — ◡ | —, ◡ ‖ —◡ ◡ | ∟ | — ∧ ‖
\> ⁝ —◡ ◡ | — ◡ ¦ —, > ‖ —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
\> ⁝ —◡ ◡ | ∟ | — ∧ ‖
◡ ⁝ —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
◡ ⁝ —◡ ◡ | — ◡ | — ◡ ‖ —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
\> ⁝ —◡ ◡ | ∟ | — ∧ ‖
◡ ⁝ —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
\> ⁝ —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
\> ⁝ —◡ ◡ | — ◡ | —, > ‖ —◡ ◡ | ∟ | — ∧]]

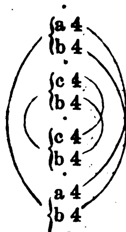


B. Drei charakteristische Formen.

Ar. Eq. V, Str.

Νῦν δή σε πάντα δεῖ κάλων ἐξιέναι σεαυτοῦ
καὶ λῆμα θούριον φορεῖν καὶ λόγους ἀφύκτους
ὅτοισι τόνδ' ὑπερβαλεῖ. ποικίλος γὰρ ἀνὴρ
κἀκ τῶν ἀμηχάνων πόρους εὐμηχάνους πορίζων.

> ⋮ — ◡ | — ◡ | — ◡ | —, > ‖ — ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ ‖
> ⋮ — ◡ | — ◡ | — ◡ | ∟, ‖ — ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ ‖
◡ ⋮ — ◡ | — ◡ | — ◡ | ∟, ‖ — ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ ‖
> ⋮ — ◡ | — ◡ | — ◡ | —, > ‖ — ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ ‖



---

3. In dem letzten Beispiele (S. 164) finden wir aber auch bereits, dass ein fallender Vers als Nachsatz einem katalektischen als Vordersatz entspricht, und dieser Fall ist sehr häufig. Vgl. die Beispiele zu § 34, 8. Doch auch das Umgekehrte kommt nicht selten vor, und andererseits wechseln Sätze von der verschiedensten Form, die sich dennoch entsprechen, häufig mit einander, namentlich in langen repetirten Perioden, die zu einförmig werden würden bei immer gleicher Gestalt der Sätze. Es würde

III.

Kommos des Ajax (V. 348—427).

σ. α'. Α. Ἰώ,
φίλοι ναυβάται, μόνοι ἐμῶν φίλων,
μόνοι ἔτ' ἐμμένοντες ὀρθῷ νόμῳ,
Ἴδεσθέ μ' οἷον ἄρτι κῦμα φοινίας ὑπὸ ζάλης
ἀμφίδρομον κυκλεῖται.
Χ. Οἴμ', ὡς ἔοικας ὀρθὰ μαρτυρεῖν ἄγαν·
δηλοῖ δὲ τοὔργον ὡς ἀφροντίστως ἔχει.

ἀ. α'. Α. Ἰώ,
γένος ναΐας ἀρωγὸν τέχνας,
ἅλιον ὃς ἐπέβας ἐρέσσων πλάταν,
Σέ τοι, σέ τοι μόνον δέδορκα πημονὰν ἐπαρκέσοντ'.
ἀλλά με συνδάιξον.
Χ. Εὔφημα φώνει· μὴ κακὸν κακῷ διδοὺς
ἄκος, πλέον τὸ πῆμα τῆς ἄτης τίθει.

Str. α'.

Eine dochmische und eine jambische Periode, letztere mit logaödischem Nachspiel.

Str. α′.

— — ⌢

I. ⏑ ⁝ — — ⏑ | —, ⏑ ‖ ⏖ — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏕ ⏑ | — ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧]]

II. ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑, ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧]]
trim.
trim.

I. (do / do / do / do) II. 4 / 4 log. 4 = ἐκ.

Ueber die Composition dieser und der folgenden Strophen sei nur so viel bemerkt, dass alle mit dochmischen Perioden beginnen und mit solchen in $^3/_8$-Takt (Choreen oder Logaöden) schliessen, so dass sie einen ruhigeren Ausgang haben.

Der Klageruf im Anfang unserer Strophe würde nicht gesungen, ist also nicht als Vorspiel zu betrachten (Eurh. § 11, 3). Ebenso sind die Trimeter, welche der Chor oder Tekmessa vorträgt, recitativ (ib. § 11, 4).

Einschnitte oder Theilungen (Leitf. § 19), die übereinstimmend in Strophe und Gegenstrophe vorkommen, habe ich hier, wie überall, notirt, nicht aber, wo sie nur in Strophe oder Gegenstrophe vorhanden sind.

σ. β'. Ā. Ὁρᾷς τὸν θρασύν, τὸν εὐκάρδιον,
τὸν ἐν δαΐοις ἄτρεστον μάχαις,
ἐν ἀφόβοις με θηρσὶ δεινὸν χέρας;
οἴμοι γέλωτος, οἷον ὑβρίσθην ἄρα.
T̄. μή, δέσποτ' Αἴας, λίσσομαί σ', αὔδα τάδε.
Ā. Οὐκ ἐκτὸς ἄψορρον ἐκνεμεῖ πόδα;
αἰαῖ αἰαῖ.
T̄. ὦ πρὸς θεῶν ὕπεικε καὶ φρόνησον εὖ.
Ā. Ὦ δύσμαρος, ὃς χερὶ μὲν
μεθῆκα τοὺς ἀλάστορας, ἐν δ' ἑλίκεσσι
βουσὶ καὶ κλυτοῖς πεσὼν αἰπολίοις
ἐρεμνὸν αἷμ' ἔδευσα.
X̄. τί δῆτ' ἂν ἀλγοίης ἐπ' ἐξειργασμένοις;
οὐ γὰρ γένοιτ' ἂν ταῦθ' ὅπως οὐχ ὧδ' ἔχειν.

ἀ. β'. Ā. Ἰὼ πάνθ' ὁρῶν, ἁπάντων ἀεὶ
κακῶν ὄργανον, τέκνον Λαρτίου,
κακοπινέστατόν τ' ἄλημα στρατοῦ,
ἦ που πολὺν γέλωθ' ὑφ' ἡδονῆς ἄγεις.
X̄. ξὺν τῷ θεῷ πᾶς καὶ γελᾷ κὠδύρεται.
Ā. Ἴδοιμί νιν, καίπερ ὧδ' ἀτώμενος.
ἰώ μοί μοι.
X̄. μηδὲν μέγ' εἴπῃς· οὐχ ὁρᾷς ἵν' εἶ κακοῦ;
Ā. Ὦ Ζεῦ, προγόνων προπάτωρ,
πῶς ἂν τὸν αἱμυλώτατον, ἐχθρὸν ἄλημα,
τούς τε δισσάρχας ὀλέσσας βασιλῆς,
τέλος θάνοιμι καὐτός.
T̄. ὅταν κατεύχῃ ταῦθ', ὁμοῦ κἀμοὶ θανεῖν
εὔχου· τί γὰρ δεῖ ζῆν με σοῦ τεθνηκότος;

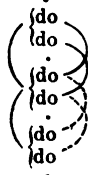
Str. β'.

I. ⏖ ⁝ — — ⏑ | — ⏑ || — — ⏑ | — ∧ ||
⏑ ⁝ — — ⏑ | — ⏑ || — — ⏑ | — ∧ ||
— ⁝ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ⏑ || — — ⏑ | — ∧]]
trim.
trim.

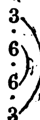
II. ⏒ ⁝ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ⏒ | — ⏑ | — ∧ ||
— — — — ||
trim.

III. > ⁝ ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | — ∧ ||
⏒ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | ⊔ | — ∧ ||
— ⏑ | — ⏒ | — ⏑ | ⊔ | ⏖ ⏑ | — ∧ ||
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑]]
trim.
trim.

I.



III. log.



Str. β'.

Die mit II bezeichnete Gruppe ist recitativ, daher ohne Periodologie.

Per. III hat dieselben Contraste, welche wir im vorhergehenden Kommos kennen lernten.

σ. γ'.

Ā. Ἰὼ
σκότος, ἐμὸν φάος
ἔρεβος ὡς φαεννότατον, ὡς ἐμοί,
ἕλεσθ' ἕλεσθέ μ' οἰκήτορα,
Ἕλεσθέ μ'· οὔτε γὰρ θεῶν γένος οὔθ' ἁμερίων
ἔτ' ἄξιος βλέπειν τιν' εἰς ὄνησιν ἀνθρώπων.
Ἀλλά μ' ἁ Διὸς
ἀλκίμα θεὸς
ὀλέθριον αἰκίζει.
ποῖ τις οὖν φύγῃ;
ποῖ μολὼν μενῶ;
Εἰ τὸ μὲν φθίνει, φίλοι, δόμου
κλέος, μώραις δ' ἄγραις προσκείμεθα,
πᾶς στρατὸς δίπαλτος ἄν με
χειρὶ φονεύοι.
T̄. ὢ δυστάλαινα, τοιάδ' ἄνδρα χρήσιμον
φωνεῖν, ἃ πρόσθεν οὗτος οὐκ ἔτλη ποτ' ἄν.

ἀ. γ'.

Ā. Ἰὼ
πόροι ἁλίρροθοι
πάραλα τ' ἄντρα καὶ νέμος ἐπάκτιον,
πολὺν πολύν με δαρόν τε δὴ
Κατείχετ' ἀμφὶ Τροίαν χρόνον· ἀλλ' οὐκ ἔτι μ', οὐκ
ἔτ' ἀμπνοὰς ἔχοντα. τοῦτό τις φρονῶν ἔστω.
Ὦ Σκαμάνδριοι
γείτονες ῥοαί,
εὔφρονες Ἀργείοις,
οὐκ ἔτ' ἄνδρα μὴ
τόνδ' ἴδητ', ἔπος
Ἐξερέω μέγ', οἷον οὔτινα
Τροία δέρχθη χθονὸς μολόντ' ἀπὸ
Ἑλλάδος· τὰ νῦν δ' ἄτιμος
ὧδε πρόκειμαι.
X̄. οὔτοι σ' ἀπείργειν, οὐδ' ὅπως ἐῶ λέγειν
ἔχω, κακοῖς τοιοῖσδε συμπεπτωκότα.

Str. γ'.

In der Gegenstrophe sind die Perioden zum Theil gar nicht durch Interpunction gesondert (Eurh. § 13, 5)

Str. γ'.

⏑̂ — —‖

I. ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ∧‖
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ⏑‖ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ∧‖
⏑ ⁝ ⊔ ⏑ | — ⏑‖ — — ⏑ | — ∧‖

II. ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ∟ ‖ ⏕ ⏑ | ∟ | ⏕ ⏑ | — ∧‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑‖ — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ⏑]]

III. — ⏑ | — ⏑ | — ∧‖
— ⏑ | — ⏑ | — ∧‖
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ — > | — ∧‖
— ⏑ | — ⏑ | — ∧‖
— ⏑ | — ⏑ | — ∧]]

IV. — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧‖
⩾ ⁝ ∟ | ∟ | — ⏑ | — ⩾ | — ⏑ | — ∧‖
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧‖
⏕ ⏑ | — ⏑]]
trim.
trim.

II. 3 4 3 4

I. do = πρ.
do do do do

III. 3 3 3 3 3

IV. 5 6 5 2 = ἐπ.

Die Strophe beginnt mit einer dochmischen Periode, dann folgt eine längere Partie in $^3/_8$-Takt, alles wie bei den vorhergehenden beiden Strophen. Aber diese Schlusspartie ist bis zu drei Perioden erweitert, die als Haupttheil den ganzen Chorgesang abschliessen sollen. Die erste und die letzte Periode dieser Partie bestehen aus stark contrastirenden Sätzen, wie der vorige logaödische Kommos. Dazwischen steht eine sehr gleichmässige Periode aus Tripodien (Per. III), die eine Art Antithese zu beiden bilden soll.

Der metrische Bau verschiedener Sätze ist meisterhaft und sehr bemerkenswerth. Zunächst der Dochmius mit „Verlängerung" im ersten Takte, V. 4, durch den gerade denjenigen Wörtern ein grosses Gewicht im musikalischen Satze zuertheilt wird, die es auch im Sinne des Textes haben, nämlich ἔλεσθ' (Str.) und πολὺν (Gstr.), deren Emphase allein schon durch ihre Wiederholung bewiesen wird (vgl. Eurh. § 18, 6). Dann ist das hinkende Schlusskolon von V. 6 besonders zu beachten, durch den der tiefe Schmerz vorzüglich schön gemalt wird, während sehr passend sogleich Per. III in leichtem, bewegtem Metrum folgt, da in ihr Ajax sich dazu aufrafft, seine Lage unbefangener zu erwägen, die Mittel zur Abhülfe des Unglücks ins Auge fasst, oder den benachbarten Skamander als Zeuge seines bisherigen Ruhmes anruft.

IV.

Erstes Stasimon (V. 596—645).

σ. α'. Ὦ κλεινὰ Σαλαμίς, σὺ μέν που ναίεις ἁλίπλακτος εὐδαίμων πᾶσιν περίφαντος ἀεί·
Ἐγὼ δ' ὁ τλάμων παλαιὸς ἀφ' οὗ χρόνος
Ἰδᾷδι μίμνων χειμῶνι πόᾳ τε μηνῶν
ἀνήριθμος αἰὲν εὐνῶμαι
Πόνῳ τρυχόμενος,
κακὰν ἐλπίδ' ἔχων
Ἔτι μέ ποτ' ἀνύσειν τὸν ἀπότροπον ἀίδηλον Ἅιδαν.

ἀ. α'. Καί μοι δυσθεράπευτος Αἴας ξύνεστιν ἔφεδρος, ὤμοι μοι, θείᾳ μανίᾳ ξύναυλος·
Ὃν ἐξεπέμψω πρὶν δή ποτε θουρίῳ
κρατοῦντ' ἐν Ἄρει· νῦν δ' αὖ φρενὸς οἰοβώτας
φίλοις μέγα πένθος εὕρηται.
Τὰ πρὶν δ' ἔργα χεροῖν
μεγίστας ἀρετᾶς
Ἄφιλα παρ' ἀφίλοις ἔπεσ' ἔπεσε μελέοις Ἀτρείδαις.

σ. β'. Ἦ που παλαιᾷ μὲν σύντροφος ἁμέρᾳ,
λευκὰ δὲ γήρᾳ μάτηρ νιν ὅταν νοσοῦντα
φρενομόρως ἀκούσῃ,
αἴλινον αἴλινον,
οὐδ' οἰκτρᾶς γόον ὄρνιθος ἀηδοῦς
ἥσει δύσμορος, ἀλλ' ὀξυτόνους μὲν ᾠδὰς
θρηνήσει, χερόπληκτοι δ'
ἐν στέρνοισι πεσοῦνται
δοῦποι καὶ πολιᾶς ἄμυγμα χαίτας.

ἀ. β'. Κρέσσων γὰρ Ἅιδᾳ κεύθων ὁ νοσῶν μάταν,
ὃς ἐκ πατρῴας ἥκων γενεᾶς, ἄριστος
πολυπόνων Ἀχαιῶν,
οὐκ ἔτι συντρόφοις
ὀργαῖς ἔμπεδος, ἀλλ' ἐκτὸς ὁμιλεῖ.
ὦ τλάμων πάτερ, οἵαν σε μένει πυθέσθαι
παιδὸς δύσφορον ἄταν,
ἂν οὔπω τις ἔθρεψεν
δίων Αἰακιδᾶν ἄτερθε τοῦδε.

Str. α′.

I. — > | ∼ ⏑ | — ⏑ | ⊔ || — ≥ | ∼ ⏑ | — ⏑ | — > || — > | ∼ ⏑ | — ⏑ | — ⏑]]

II. ⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔ | — ≥ | ∼ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔ | — > | ∼ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ||
⏑ ⁝ ∼ ⏑ | — ⏑ | — > | — ∧]]

III. ⏑ ⁝ ⊔ | ∼ ⏑ | — ∧ ||
⏑ ⁝ ⊔ | ∼ ⏑ | — ∧]]

IV. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ || ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧]]

I. 4 4 4 — II. 6 6 4 = ἐπ. — III. 3 3 — IV. 4 4

Str. β′.

> ⁝ — ⏑ | — > | ⊔ || ∼ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
≥ ⁝ — ⏑ | — > | ⊔ || ∼ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ||
⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ||
∼ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
— > | ∼ ⏑ | ⊔ || ∼ ⏑ | ⊔ | — ∧ ||
— > | ∼ ⏑ | ⊔ || ∼ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ||
— > | ∼ ⏑ | — ⏑ ||
— > | ∼ ⏑ | — ⏑ ||
— > | ∼ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧]]

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 6 = ἐπ.

Str. α′.

Den Anfang macht eine glykoneische Periode; ihr folgen zwei sehr verschiedene Perioden (II und III), die erste aus Hexapodien, die andere aus Tripodien bestehend. Den Schluss der Strophe macht eine kleine Periode, die wieder aus Tetrapodien besteht, so dass Anfang und Ende sich gleichsam die Hände reichen.

Str. β′.

Bildeten die Mitte der vorigen Strophe stark mit ihrem Anfang und ihrem Ende contrastirende Perioden aus Hexapodien und Tripodien, so löst sich nun der Contrast in die befriedigendste Harmonie auf, indem Str. β′ aus einer einzigen, schön gegliederten Periode aus Tripodien besteht. Den Schluss bildet ein Nachspiel aus einer ganz regelmässigen Hexapodie, die aber wie so oft fallend ist.

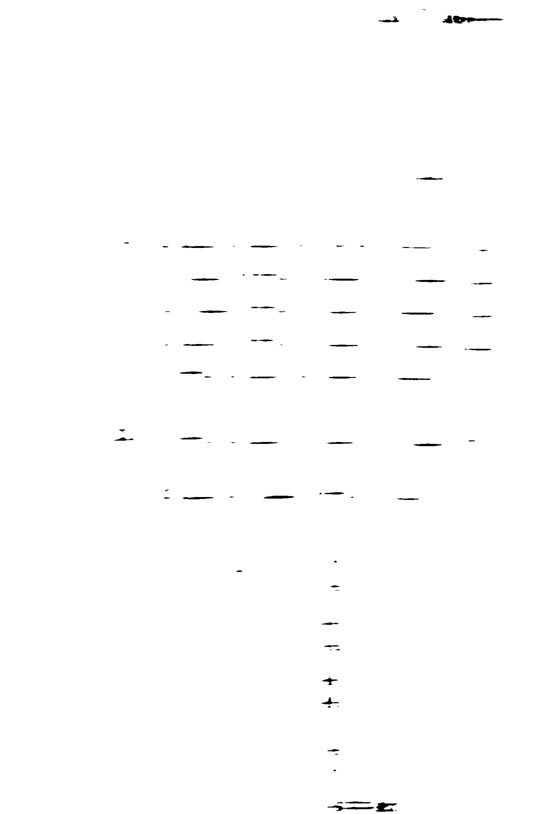
V.

Hyporchem als zweites Stasimon (V. 693—718).

σ. Ἔφριξ' ἔρωτι, περιχαρὴς δ' ἀνεπτόμαν. ἰὼ ἰὼ Πὰν Πάν,
ὦ Πὰν Πὰν ἁλίπλαγκτε, Κυλλανίας χιονοκτύπου
πετραίας ἀπὸ δειράδος φάνηθ', ὦ θεῶν χοροποί' ἄναξ,
ὅπως μοι Νύσια Κνώσσι' ὀρχήματ' αὐτοδαῆ ξυνὼν ἰάψῃς.
νῦν γὰρ ἐμοὶ μέλει χορεῦσαι.
'Ικαρίων δ' ὑπὲρ μολὼν πελαγέων ἄναξ 'Απόλλων ὁ Δάλιος εὔγνωστος
ἐμοὶ ξυνείης διὰ παντὸς εὔφρων.

ἀ. Ἔλυσεν αἰνὸν ἄχος ἀπ' ὀμμάτων Ἄρης. ἰὼ ἰώ. νῦν αὖ,
νῦν, ὦ Ζεῦ, πάρα λευκὸν εὐάμερον πελάσαι φάος
θοᾶν ὠκυάλων νεῶν, ὅτ' Αἴας λαθίπονος πάλιν,
θεῶν δ' αὖ πάνθυτα θέσμι' ἐξήνυσ' εὐνομίᾳ σέβων μεγίστᾳ.
πάνθ' ὁ μέγας χρόνος μαραίνει
Κοὐδὲν ἀναύδητον φατίξαιμ' ἄν, εὖτέ γ' ἐξ ἀέλπτων Αἴας μετανεγνώσθη
θυμοῦ δ' 'Ατρείδαις μεγάλων τε νεικέων.

Die Strophe besteht der Hauptsache nach aus einer grossen palinodisch-antithetischen Periode, ein Bau, der sich ganz vorzüglich für Hyporcheme eignet. Vgl. das Hyporchem Ant. VII. — Per. II. hätte als eine repetirt stichische mit Nachspiel aufgefasst werden können, doch verdient die Auffassung als mesodische Periode den Vorzug, einmal, weil, wie bemerkt, antithetischer Bau für Hyporcheme besonders passend ist, dann aber, weil der [illegible] lere Satz in V. 6 choreïsch ist, so dass sich der erste [illegible] Satz dieses Verses genauer respondiren, während d[illegible] als Mittelspiel eine Antithese zu beiden bildet.





VI.

Dritter Kommos (V. 879—890, 900—903, 909—914, 925—936, 946—949, 954—960).

σ. Τίς ἂν δῆτά μοι, τίς ἂν φιλοπόνων
ἁλιαδᾶν ἔχων ἀύπνους ἄγρας
Ἢ τίς Ὀλυμπιάδων θεᾶν ἢ ῥυτῶν
Βοσπορίων ποταμῶν τὸν ὠμόθυμον
Εἴ ποθι πλαζόμενον [κυρεῖ]
λεύσσων ἀπύοι;
σχέτλια γὰρ μακρῶν ἀλάταν πόνων
οὐρίων μὴ πελάσαι δρόμων,
ἀλλ' ἀμενηνὸν ἄνδρα μὴ λεύσσειν ὅπου.
Ὤμοι ἐμῶν νόστων·
ὤμοι, κατέπεφνες, ἄναξ, [με] τόνδε συνναύταν, ἰὼ τάλας·
ὦ ταλαίφρων γύναι.
Ὤμοι ἐμᾶς ἄτας, οἷος ἄρ' αἱμάχθης, ἄφαρκτος φίλων·
Ἐγὼ δ' ὁ πάντα κωφὸς, ὁ πάντ' ἄιδρις,
κατημέλησα. πᾶ πᾶ
κεῖται ὁ δυστράπελος δυσώνυμος Αἴας;

ἀ. Ἔμελλες, τάλας, ἔμελλες χρόνῳ
στερεόφρων ἄρ' ἐξανύσσειν κακὰν
Μοῖραν ἀπειρεσίων πόνων. τοῖά μοι
πάννυχα καὶ φαέθοντ' ἀνεστέναζες
Ὠμόφρων ἐχθοδόπ' Ἀτρείδαις
οὔλῳ σὺν πάθει.
μέγας ἄρ ἦν ἐκεῖνος ἄρχων χρόνος
πημάτων, ἦμος ἀριστόχειρ
οὐλομένων ὅπλων ἔκειτ' ἄγων πέρι.
Ὤμοι ἀναλγήτων
δισσῶν ἐθρόησας ἄναυδον ἔργον Ἀτρειδᾶν [ἐν] τῷδ' ἄχει.
ἀλλ' ἀπείργοι θεός.
Ἦ ῥα κελαινώπαν θυμὸν ἐφυβρίζει πολύτλας ἀνήρ
Γελᾷ δὲ τοῖσδε μαινομένοις ἄχεσιν
πολὺν γέλωτα, φεῦ φεῦ,
ξύν τε διπλοῖ βασιλῆς κλύοντες Ἀτρεῖδαι.

Aj. VI.

I. ⏑ ⁝ — — ⏑ | —, ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧]]

II. ~⏑ ⏑ | ~⏑ ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ⏑ | — ∧ ‖
~⏑ ⏑ | ~⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]]

III. — ⏑ | ⌞ | ~⏑ ⏑ | — ≳ | — ∧ ‖
> ⁝ — — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ — > | — ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | ⌞ | ~⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
~⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ≳ | — ⏑ | — ∧ ‖

IV. > ⁝ — ⏑ | ⌞ | ⌞ | — ∧ ‖
> ⁝ ~⏑ ⏑ | ~⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ — > | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | ⌞ | — ⏑ | — ∧]]

V. ≳ ⁝ ⏑ ⏑ — > | —, > ‖ ⏑ ⏑ — > | —, ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧]]

VI. ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ~⏑ ⏑ | ~⏑ ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
~⏑ ⏑ | ~⏑ ⏑ | — ⏑ | ~⏑ ⏑ | — ⏑]]

I. do do do do II. 6 6 III. 5 do do do 5 6 = ἐπ. IV. 4 4 4 4 V. do do do VI. 5 4 5

Obgleich in einem kommatischen Gesange Eurhythmie gerade nicht nothwendig ist, wenn er von dochmischen Elementen durchdrungen ist (Eurh. § 19, 1), so liess sich hier dieselbe doch auf den ersten Blick erkennen, namentlich durch die genaue Uebereinstimmung von V. 5 und 8. Dass Per. III einen mesodischen Bau hatte, ging ferner hervor aus der Uebereinstimmung des Dochmius V. 6 und des zweiten in V. 7 in der Form, wodurch der erste Dochmius von V. 7 als Mittelspiel zu erkennen war.

Gleditsch hat sich um die Herstellung des Textes grosse Verdienste erworben; seine Emendationen werden durch die Eurhythmie erwiesen.

VII.

Drittes Stasimon (V. 1185—1222).

σ. α΄. Τίς ἄρα νέατον ἐς πότε λήξει πολυπλάγκτων ἐτέων ἀριϑμός,
τὰν ἄπαυστον αἰὲν ἐμοὶ δορυσσοήτων μόχϑων ἄταν ἐπάγων
'Αν τὰν εὐρώδεα Τρωΐαν,
δύστανον ὄνειδος Ἑλλάνων;

ἀ. α΄. Ὄφελε πρότερον αἰϑέρα δῦναι μέγαν ἢ τὸν πολύκοινον Ἅιδαν
κεῖνος ἀνὴρ, ὃς στυγερῶν ἔδειξεν ὅπλων Ἕλλασιν κοινὸν Ἄρη·
Ἰὼ πόνοι πρόγονοι πόνων.
κεῖνος γὰρ ἔπερσεν ἀνϑρώπους.

σ. β΄. Ἐκεῖνος οὔτε στεφάνων
οὔτε βαϑειᾶν κυλίκων
νεῖμεν ἐμοὶ τέρψιν ὁμιλεῖν,
οὔτε γλυκὺν αὐλῶν ὄτοβον,
δύσμορος, οὔτ' ἐννυχίαν
τέρψιν ἰαύειν.
Ἐρώτων δ' ἐρώτων ἀπέπαυσεν, ὤμοι·
κεῖμαι δ' ἀμέριμνος οὕτως
ἀεὶ πυκιναῖς δρόσοις τεγγόμενος κόμας,
λυγρᾶς μνήματα Τροίας.

ἀ. β΄. Καὶ πρὶν μὲν ἐξ ἐννυχίου
δείματος ἦν μοι προβολὰ
καὶ βελέων ϑούριος Αἴας·
νῦν δ' οὗτος ἀνεῖται στυγερῷ
δαίμονι. τίς μοι, τίς ἔτ' οὖν
τέρψις ἔπεσται;
Γενοίμαν ἵν' ὑλᾶεν ἔπεστι πόντου
πρόβλημ' ἁλίκλυστον, ἄκραν
ὑπὸ πλάκα Σουνίου, τὰς ἱερὰς ὅπως
προσείποιμεν Ἀϑάνας.

Str. α΄.

V. 1—2, jeder für sich eine wohl abgerundete mesodische Periode, liefern einen schönen Beleg zu der § 36 erwähnten Er-

Str. α'.

I. ⏑⏑⏑|⏑⏑⏑|⏖⏑| ∟ ‖⏖⏑|∟‖⏖⏑|—⏑| ∟ |—∧‖
— ⏑| — ≥ |⏖⏑|—, ⏑‖— ⏑|∟‖— >|— >|⏖⏑|—∧]]

II. ≥ ⁝ — ≥|⏖⏑|— ⏑| — ∧‖
> ⁝ ⏖⏑|— ⏑|— >| — ∧]]

I. 4 2 4 : 4 2 4   II. : 4 : 4 :

Str. β'.

I. : 4 : 4 : 4 : 4 : 4 : 2 = ἐπ.   II. : 3 : 3 : 4 : 3 : 3 : 4 :

I. ⏑ ⁝ — ⏑| ∟ |⏖⏑|— ∧‖
⏖⏑| ∟ |⏖⏑|— ∧‖
⏖⏑| ∟ |⏖⏑|— ⏑‖
> ⁝ ⏖⏑| ∟ |⏖⏑|— ∧‖
⏖⏑| ∟ |⏖⏑|— ∧‖
⏖⏑|— ⏑]]

II. ⏑ ⁝ ∟ |— ⏑| ∟ ‖⏖⏑|— ⏑|— ⏑‖
> ⁝ ⏖⏑|— ⏑| ∟ |—́ ∧‖
⏑ ⁝ ⏖⏑|— ⏑| ∟ ‖⏖⏑|— ⏑|— ∧‖
≥ ⁝ ∟ |⏖⏑| ∟ |— ∧]]

---

scheinung, dass der Vers, eigentlich eine Periode für sich, als Glied in eine grössere Periode eintritt.

Str. β'.

Per. I ist deutlich palinodisch-mesodisch gegliedert, was nach § 37 zu erkennen ist, trotzdem die Sätze gleiche Ausdehnung haben. Denn Vers 3, voll endend, ist ohne Ebenbild und folglich Mittelspiel. Dann stimmen V. 1 und 4 überein durch Vorhandensein des Auftaktes, V. 2 und 5 durch Mangel desselben, so dass auch eine streng mesodische Gliederung nicht angenommen werden durfte.

Per. II. Man hätte auch V. 7 und 9 als Hexapodien betrachten können, doch zeigte die Synkope, welche in beiden Versen übereinstimmend im dritten Takte statt hat, die Gliederung in zwei Tripodien.

Die lyrischen Partien in der Antigone.

I.

Die Parodos (V. 100—154).

σ. α'. Ἀκτὶς ἀελίου, τὸ κάλλιστον ἑπταπύλῳ φανὲν Θήβᾳ τῶν προτέρων φάος
ἐφάνϑης ποτ', ὦ χρυσέας ἁμέρας βλέφαρον, Διρκαίων ὑπὲρ ῥεέϑρων μολοῦσα
Τὸν λεύκασπιν Ἀπιόϑεν φῶτα βάντα πανσαγίᾳ
φυγάδα πρόδρομον ὀξυτέρῳ κινήσασα χαλινῷ.

συ. α'. Ὃς ἐφ' ἁμετέρᾳ γᾷ Πολυνείκους
ἀρϑεὶς νεικέων ἐξ ἀμφιλόγων
ὀξέα κλάζων
αἰετὸς ἐς γᾶν ὑπερέπτα,
λευκῆς χιόνος πτέρυγι στεγανός,
πολλῶν μεϑ' ὅπλων
ξύν ϑ' ἱπποκόμοις κορύϑεσσιν.

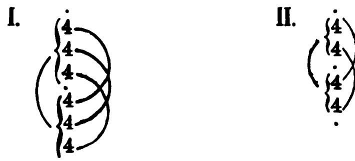
ἀ. α'. Στὰς δ' ὑπὲρ μελάϑρων φονώσαισιν ἀμφιχανὼν κύκλῳ λόγχαις ἑπτάπυλον στόμα
ἔβα, πρίν ποϑ' ἁμετέρων αἱμάτων γένυσιν πλησϑῆναί τε καὶ στεφάνωμα πύργων
Πευκάενϑ' Ἥφαιστον ἑλεῖν. τοῖος ἀμφὶ νῶτ' ἐτάϑη
πάταγος Ἄρεος, ἀντιπάλῳ δυσχείρωμα δράκοντι.

συ. β'. Ζεὺς γὰρ μεγάλης γλώσσης κόμπους
ὑπερεχϑαίρει, καί σφας ἐσιδὼν
πολλῷ ῥεύματι προσνισσομένους
χρυσοῦ καναχῇ ϑ' ὑπερόπτας,
παλτῷ ῥιπτεῖ πυρὶ βαλβίδων
ἐπ' ἄκρων ἤδη
νίκην ὁρμῶντ' ἀλαλάξαι.

Str. α′.

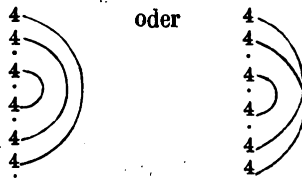
I. — ≥ | ⏖ ⏑ | — ⏑ | ⌊ ‖ — ⏑ | ⏖ ⏑ | — ⏑ | ⌊, ‖ — > |
⏖ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ ⌊ | — ⏑ | ⏖ ⏑ | ⌊, ‖ — ⏑ | ⏖ ⏑ | — > | ⌊ ‖ — ⏑ |
⏖ ⏑ | — ⏑ | — ⏑]]

II. — > | — ≥ | ⏖ ⏑ | ⌊, ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⏖ ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏖ ⏑ | ⌊, ‖ — > | ⏖ ⏑ | ⌊ | — ∧]]



Str. α′.

Das freudige Siegesgefühl offenbart sich in Versen, die in sich rhythmisch **wohl** gegliedert sind, sich aber dem grösseren palinodischen Ganzen unterordnen. Es durfte daher kein antithetischer Bau der ersten Periode angenommen werden, obgleich die Wortschlüsse diese Eintheilung ermöglichten:



Ein ähnliches Verhältniss findet im Anfange der Parodos des Agamemnon statt (Eurh. p. 146). Dort folgt eine Periode von wesentlich antithetischem Baue, wie auch hier Str. β′ eine solche (nämlich mesodische) folgt.

Auffallend ist die umgekehrte Folge des leichten und schweren Taktes in V. 3, die jedoch nur in der Strophe, nicht in der Gegenstrophe stattfindet.

σ. β'. 'Αντίτυπος δ' ἐπὶ γᾷ πέσε τανταλωϑεὶς
πυρφόρος, ὃς τότε μαινομένᾳ ξὺν ὁρμᾷ
Βακχεύων ἐπέπνει ῥιπαῖς ἐχϑίστων ἀνέμων
εἶχε δ' ἄλλᾳ τὰ μέν,
Ἄλλα δ' ἐπ' ἄλλοις ἐπενώμα στυφελίζων μέγας Ἄρης
δεξιόσειρος.

συ. γ'. Ἑπτὰ λοχαγοὶ γὰρ ἐφ' ἑπτὰ πύλαις
ταχϑέντες ἴσοι πρὸς ἴσους ἔλιπον
Ζηνὶ τροπαίῳ πάγχαλκα τέλη,
πλὴν τῶν στυγερῶν, ὣ πατρὸς ἑνὸς
μητρός τε μιᾶς φύντε καϑ' αὑτοῖν
δικρατεῖς λόγχας στήσαντ' ἔχετον
κοινοῦ ϑανάτου μέρος ἄμφω.

ἀ. β'. 'Αλλὰ γὰρ ἁ μεγαλώνυμος ἦλϑε Νίκα
τᾷ πολυαρμάτῳ ἀντιχαρεῖσα Θήβᾳ,
'Εκ μὲν δὴ πολέμων τῶν νῦν ϑέσϑε λησμοσύναν,
ϑεῶν δὲ ναοὺς χοροῖς
Παννυχίοις πάντας ἐπέλϑωμεν, ὁ Θήβας δ' ἐλελίχϑων
Βάκχιος ἄρχοι.

Str. β'.

Per. II. Dass logaödische Perioden bei Sophokles gern mit einem choreïschen Satze schliessen (indem der Gang gegen das Ende ruhiger wird), zeigen schon folgende Perioden im Ajax: III, Str. β', Per. 3; — VI, Per. 4 (ebenfalls mit Zusammenziehung des zweiten Taktes); — auch II, Per. 3 kann angeführt werden.

Per. III. Den sogenannten versus adonius als Nachspiel trafen wir bereits Aj. III, Str. γ', Per. 4.

Str. β′.

I. ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ||
⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]]

II. — > | ⏖ ⏑ | — > | ⌞, || — ≥ | ⏖ ⏑ | — ∧ ||
— ⏑ | ⌞ | — ⏑ | — ∧]]

III. ⏖ ⏑ | ⌞ | ⏖ ⏑ | ⌞ || ⏖ ⏑ | ⌞ | ⏖ ⏑ | — ⏑ ||
⏖ ⏑ | — ⏑]]

I. 6 · 6 ·

II. · 4 3 · 4 ·

III. · 4 4 · 2 = ἐπ. ·

Die Perioden sind wenig durch Interpunction gesondert (Eurh. § 13, 5).

II.

Erstes Stasimon (V. 332—375).

σ. α'. Πολλὰ τὰ δεινά, κοὐδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει·
τοῦτο καὶ πολιοῦ πέραν πόντου χειμερίῳ νότῳ
Χωρεῖ, περιβρυχίοισιν
περῶν ὑπ' οἴδμασιν,
θεῶν δὲ τὰν ὑπερτάταν, Γᾶν
Ἄφθιτον, ἀκαμάταν ἀποτρύεται,
ἰλλομένων ἀρότρων ἔτος εἰς ἔτος,
ἱππείῳ γένει πολεύων.

ἀ. α'. Κουφονόων τε φῦλον ὀρνίθων ἀμφιβαλὼν ἄγει
καὶ θηρῶν ἀγρίων ἔθνη, πόντου τ' εἰναλίαν φύσιν
Σπείραισι δικτυοκλώστοις
περιφραδὴς ἀνήρ·
κρατεῖ δὲ μηχαναῖς ἀγραύλου
Θηρὸς ὀρεσσιβάτα, λασιαύχενά θ'
ἵππον ὀχμάζεται ἀμφιβαλὼν ζυγόν,
οὔρειον τ' ἀκμῆτα ταῦρον.

σ. β'. Καὶ φθέγμα καὶ ἀμερόφρον
νόημα καὶ ἀστυνόμους ὀργὰς ἐδιδάξατο καὶ δυσαύλων
Πάγων ἐναίθρεια καὶ δύσομβρα φεύγειν βέλη,
παντοπόρος· ἄπορος ἐπ' οὐδὲν ἔρχεται
τὸ μέλλον· Ἅιδα μόνον φεῦξιν οὐκ ἐπάξεται·
νόσων δ' ἀμηχάνων φυγὰς ξυμπέφρασται.

ἀ. β'. Σοφόν τι τὸ μηχανόεν
τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ' ἔχων ποτὲ μὲν κακόν, ἄλλοτ' ἐπ' ἐσθλον
ἕρπει·
Νόμους τ' ἀείρων χθονὸς θεῶν τ' ἔνορκον δίκαν,
ὑψίπολις· ἄπολις, ὅτῳ τὸ μὴ καλὸν
ξύνεστι, τόλμας χάριν. μήτ' ἐμοὶ παρέστιος
γένοιτο μήτ' ἴσον φρονῶν ὃς τάδ' ἔρδει.

Str. α′.

I. ⏗ ‿ | — ‿ | — ‿ | ⌊ ‖ — > | ⏗ ‿ | — ‿ | — ∧ ‖
— ‿ | ⏗ ‿ | — ‿ | ⌊, ‖ — > | ⏗ ‿ | — ‿ | — ∧ ⟧

II. > ⁝ — ‿ | ⏗ ‿ | ⌊ | — ∧ ‖
‿ ⁝ — ‿ | — ‿ | — ∧ ‖
‿ ⁝ — ‿ | — ‿ | — ‿ | — ‿ ⟧

I. 4 4 : 4 4   II. : 4 : 3 : 4 :   III. : 4 : 4 : 6 = ἐπ. :

III. — ω | — ω | — ω | — ω ‖
— ω | — ω | — ω | — ω ‖
⌊ | ⌊ | — ‿ | — ‿ | ⌊ | — ∧ ⟧

Str. β′.

I. > ⁝ — ω | — ω | — ∧ ‖
‿ ⁝ — ω | — ω | — ω̆ | —, ω ‖ — ω | — ‿ | ⌊ | — ∧ ⟧

II. ‿ ⁝ — ‿ | ⌊ | — ‿ | —, ‿ ‖ — ‿ | ⌊ | — ‿ | — ∧ ‖
— ‿ | ‿ ‿ ‿ |. ‿ ‿ ‿ | — ‿ | — ‿ | — ∧ ‖
‿ ⁝ — ‿ | ⌊ | — ‿ | ⌊, ‖ — ‿ | — ‿ | — ‿ | — ∧ ‖
‿ ⁝ — ‿ | — ‿ | — ‿ | ⌊ | — ‿ | — ‿ ⟧

I. 3 = πρ. : 4 4 .   II. : 4 4 : 6 : 4 4 : 6 :

Der Gesang beginnt mit einer logaödischen Periode; dann folgen choreïsche Perioden, aber die erste derselben beginnt noch mit einem logaödischen Verse, der den Uebergang vermitteln soll. Str. α′, Per. III und Str. β′, Per. I sind nicht logaödisch, sondern choreïsch; die scheinbaren Dactylen sind also eigentlich auch keine kyklischen (⏗ ‿, d. h. ♩. ♬), sondern von derjenigen Art, die man choreïsche Dactylen nennen kann (— ω, d. h. ♩ ♬). So kann denn Str. β′, V. 2 die scheinbare metrische Responsion — ‿‿, d. h. ω̆ vorkommen. Hierauf deutet auch der Einschnitt —, ω im selben Verse. Erwähnt ist § 15 der Gebrauch dieser Dactylen bei Aeschylus in choreïschen Strophen, wofür hinreichend Belege vorliegen.

III.

Zweites Stasimon (V. 582—625).

σ. α'. Εὐδαίμονες οἷσι κακῶν ἄγευστος αἰών.
οἷς γὰρ ἂν σεισϑῇ ϑεόϑεν δόμος, ἄτας
Οὐδὲν ἐλλείπει γενεᾶς ἐπὶ πλῆϑος ἕρπον·
ὅμοιον ὥστε ποντίαν οἶδμα, δυσπνόοις ὅταν
Θρήσσαισιν ἔρεβος ὕφαλον ἐπιδράμῃ πνοαῖς,
Κυλίνδει βυσσόϑεν κελαινὰν ϑῖνα, καὶ
δυσάνεμον στόνῳ βρέμουσιν ἀντιπλῆγες ἀκταί.

ἀ. α'. Ἀρχαῖα τὰ Λαβδακιδᾶν οἴκων ὁρῶμαι
πήματα φϑιτῶν ἐπὶ πήμασι πίπτοντ',
Οὐδ' ἀπαλλάσσει γενεὰν γένος, ἀλλ' ἐρείπει
ϑεῶν τις, οὐδ' ἔχει λύσιν. νῦν γὰρ ἐσχάτας ὑπὲρ
ῥίζας ἐτέτατο φάος ἐν Οἰδίπου δόμοις —
Κατ' αὖ νιν φοινία ϑεῶν τῶν νερτέρων
ἀμᾷ κοπὶς λόγου τ' ἄνοια καὶ φρενῶν ἐρινύς.

σ. β'. Τεὰν, Ζεῦ, δύνασιν τίς ἀνδρῶν ὑπερβασία κατάσχοι,
τὰν οὔϑ' ὕπνος αἱρεῖ ποϑ' ὁ παντοϑήρας
Οὔτε ϑεῶν ἄκματοι μῆνες, ἀγήρως δὲ χρόνῳ
δυνάστας κατέχεις Ὀλύμπου μαρμαρόεσσαν αἴγλαν·
Τό τ' ἔπειτα καὶ τὸ μέλλον
καὶ τὸ πρὶν ἐπαρκέσει
νόμος ὅδ'· οὐδὲν ἕρπει
ϑνατῶν βίοτον τὸν πολὺν ἐκτὸς ἄτας.

ἀ. β'. Ἁ μὲν γὰρ πολύπλαγκτος ἐλπὶς πολλοῖς μὲν ὄνησις ἀνδρῶν,
πολλοῖς δ' ἀπάτα κουφονόων ἐρώτων·
Εἰδότι δ' οὐδὲν ἕρπει, πρὶν πυρὶ ϑερμῷ πόδα τις
προσαύσῃ. σοφίᾳ γὰρ ἔκ του κλεινὸν ἔπος πέφανται·
„Τὸ κακὸν δοκεῖν ποτ' ἐσϑλὸν
τῷδ' ἔμμεν ὅτῳ φρένας
ϑεὸς ἄγει πρὸς ἄταν.“
πράσσει δ' ὀλιγοστὸν χρόνον ἐκτὸς ἄτας.

Str. α′.

I. > ⁝ ⏑͡ ◡ | ⏑͡ ◡ | — ≳ | — ◡ | ∟ | — ∧ ‖
— ◡ | — > | ⏑͡ ◡ | ⏑͡ ◡ | ∟ | — ∧]]

II. — ◡ | — > | ⏑͡ ◡ | ⏑͡ ◡ | — ◡ | — ◡ ‖
◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | ∟, ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
> ⁝ — ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ◡ | — ∧]]

III. ◡ ⁝ ∟ | ∟ | — ◡ | —, ◡ ‖ ∟ | ∟ | — ◡ | — ∧ ‖
◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡, ‖ — ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧]]

I. 6 · 6 II. 6 · 4 4 · 6 III. 4 4 · 4 4

Str. β′.

I. ≳ ⁝ ∟ | ⏑͡ ◡ | — ◡ | ∟ ‖ — ◡ | ⏑͡ ◡ | — ◡ | — ◡ ‖
> ⁝ ⏑͡ ◡ | ∟ | ⏑͡ ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧]]

II. ⏑͡ ◡ | — ◡ | ∟ | ∟, ‖ ⏑͡ ◡ | ∟ | ⏑͡ ◡ | — ∧ ‖
◡ ⁝ ∟ | ⏑͡ ◡ | — ◡ | — >, ‖ ⏑͡ ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧]]

III. ω ⁝ — ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ ‖
> ⁝ ⏑͡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
◡ ◡ ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ ‖
> ⁝ ⏑͡ ◡ | ∟ | ⏑͡ ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧]]

I. 4 4 · 6 = ἐπ. II. 4 4 · 4 4 III. 4 · 3 · 4 · 6 = ἐπ.

Die Composition ist der der Parodos analog, indem die erste Strophe mehr aus gleichförmigen Reihen besteht, während grössere Mannigfaltigkeit in der zweiten Strophe herrscht.

IV.

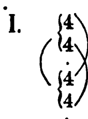
Drittes Stasimon (V. 781—800).

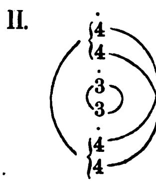
σ. Ἔρως ἀνίκατε μάχαν, Ἔρως ὃς ἐν κτήμασι πίπτεις,
ὅτ' ἐν μαλακαῖς παρειαῖς νεάνιδος ἐννυχεύεις·
Φοιτᾷς δ' ὑπερπόντιος ἔν τ' ἀγρονόμοις αὐλαῖς,
καί σ' οὔτ' ἀθανάτων φύξιμος οὐδεὶς
οὔθ' ἁμερίων ἐπ' ἀνθρώπων, ὁ δ' ἔχων μέμηνεν.

ἀ. Σὺ καὶ δικαίων ἀδίκους φρένας παρασπᾷς ἐπὶ λώβᾳ,
σὺ καὶ τόδε νεῖκος ἀνδρῶν ξύναιμον ἔχεις ταράξας·
Νικᾷ δ' ἐναργὴς βλεφάρων ἵμερος εὐλέκτρου
νύμφας, τῶν μεγάλων τῶνδε πάρεδρος
θεσμῶν. ἄμαχος γὰρ ἐμπαίζει θεὸς Ἀφροδίτα.

I. ⏑ ⁝ — ⏑ | ∟ | ⏔ ⏑ | —, ⏑ ‖ — ⏑ | ∟ | ⏔ ⏑ | — ⏑ ‖
⏑ ⁝ ⏔ ⏑ | — ⏑ | ∟ | —, ⏑ ‖ ⏔ ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧]]

II. > ⁝ — ⏑ | ∟ | ⏔ ⏑ | ∟, ‖ ⏔ ⏑ | ∟ | ∟ | — ∧ ‖
— > | ⏔ ⏑ | ∟, ‖ ⏔ ⏑ | ∟ | — ∧ ‖
> ⁝ ⏔ ⏑ | — ⏑ | ∟ | ∟ ‖ ⏔ ⏑ | —. ⏑ | ∟ | — ∧]]

I.


II.


V.

Kommos (V. 806—882).

Ā. ʽΟρᾶτ' ἔμ', ὦ γᾶς πατρίας πολῖται, τὰν νεάταν ὁδὸν *σ. α'.*
στείχουσαν, νέατον δὲ φέγγος λεύσσουσαν ἀελίου,
κοὔποτ' αὖϑις· ἀλλά μ' ὁ παγκοίτας Ἅιδας ζῶσαν ἄγει
τὰν Ἀχέροντος
Ἀκτάν, οὔϑ' ὑμεναίων ἔγκληρον, οὔτ' ἐπινύμφειός
πώ μέ τις ὕμνος ὕμνησεν, ἀλλ' Ἀχέροντι νυμφεύσω.

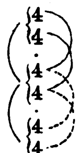
X̄. Οὐκοῦν κλεινὴ καὶ ἔπαινον ἔχουσ' *συ. α'.*
ἐς τόδ' ἀπέρχει κεῦϑος νεκύων,
οὔτε φϑινάσιν πληγεῖσα νόσοις
οὔτε ξιφέων ἐπίχειρα λαβοῦσ',
ἀλλ' αὐτόνομος ζῶσα μόνη δὴ
ϑνητῶν Ἅιδην καταβήσει.

Ā. Ἤκουσα δὴ λυγροτάταν ὀλέσϑαι τὰν Φρυγίαν ξέναν *ἀ. α'.*
Ταντάλου Σιπύλῳ πρὸς ἄκρῳ, τὰν κισσὸς ὡς ἀτενὴς
πετραία βλάστα δάμασεν, καί νιν ὄμβροι τακομέναν
ὡς φάτις ἀνδρῶν
Χιών τ' οὐδαμὰ λείπει, τέγγει δ' ὑπ' ὀφρύσι παγκλαύτοις
δειράδας· ᾇ με δαίμων ὁμοιοτάταν κατευνάζει.

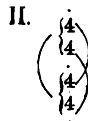
Str. α'.

I. ⩾ ⋮ — ⏑ | └ | ~⏑ ⏑ | —, ⏑ ‖ — > | ~⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⩾ | ~⏑ ⏑ | — ⏑ | — >, ‖ └ | — ⏑ | ~⏑ ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | — ⩾ | ~⏑ ⏑ | └, ‖ — ⩾ | — > | ~⏑ ⏑ | — ∧ ‖
~⏑ ⏑ | — ⏑]]

II. ⩾ ⋮ └ | ~⏑ ⏑ | — > | └ ‖ — ⏑ | ~⏑ ⏑ | — > | — ∧ ‖
~⏑ ⏑ | — ⏑ | └ | — ⏑ ‖ ~⏑ ⏑ | — ⏑ | — > | — ∧]]



2 = ἐπ.

II. 

συ. β'. Χ. Ἀλλὰ ϑεός τοι καὶ ϑεογεννής,
ἡμεῖς δὲ βροτοὶ καὶ ϑνητογενεῖς.
καίτοι φϑιμένῳ τοῖς ἰσοϑέοις
ἔγκληρα λαχεῖν μέγ' ἀκοῦσαι.

σ. β'. Α. Οἴμοι γελῶμαι. τί με, πρὸς ϑεῶν πατρῴων,
οὐκ οἰχομέναν ὑβρίζεις, ἀλλ' ἐπίφαντον;
ὦ πόλις, ὦ πόλεως πολυκτήμονες ἄνδρες·
Ἰὼ Διρκαῖαι κρῆναι
Θήβας τ' εὐαρμάτου ἄλσος, ἔμπας ξυμμάρτυρας ὔμμ' ἐπικτῶμαι,
Οἵα φίλων ἄκλαυτος, οἵοις νόμοις
πρὸς ἕρμα τυμβόχευστον ἔρχομαι τάφου ποταινίου·
ἰὼ δύστανός γ', οὔτ' ἐν [τοῖσιν ἔτ'] οὔτε [τοῖσιν]
μέτοικος, οὐ ζῶσιν, οὐ ϑανοῦσιν.

σ. γ'. Χ. Προβᾶσ' ἐπ' ἔσχατον ϑράσους
ὑψηλὸν ἐς Διὸς βάϑρον
προσέπεσες, ὦ τέκνον, ποδοῖν.
πατρῷον δ' ἐκτίνεις τιν' ἆϑλον.

ἀ. β'. Α. Ἔψαυσας ἀλγεινοτάτας ἐμοὶ μερίμνας
πατρὸς τριπόλιστον οἶκτον, τοῦ τε πρόπαντος
ἁμετέρου πότμου κλεινοῖς Λαβδακίδαισιν.
Ἰὼ ματρῷαι λέκτρων
ἆται κοιμήματά τ' αὐτογέννητ' ἐμῷ πατρὶ δυσμόρῳ ματρός,
Οἵων ἐγώ ποϑ' ἁ ταλαίφρων ἔφυν·
πρὸς οὓς ἀραῖος, ἄγαμος, ἅδ' ἐγὼ μέτοικος ἔρχομαι.
ἰὼ δυσπότμων κασίγνητε γάμων κυρήσας,
ϑανὼν ἔτ' οὖσαν κατήναρές με.

ἀ γ'. Χ. Σέβειν μὲν εὐσέβειά τις,
κράτος δ' ὅτῳ κράτος μέλει
παράβατον οὐδαμῇ πέλει,
σὲ δ' αὐτόγνωτος ὤλεσ' ὀργά.

ἐπ. Α. Ἄκλαυτος, ἄφιλος, ἀνυμέναιος ἄγομαι ταλαίφρων
τάνδ' ἑτοίμαν ὁδόν·
Οὐκέτι μοι τόδε λαμπάδος ἱρὸν
ὄμμα ϑέμις ὁρᾶν ταλαίνᾳ·
τὸν δ' ἐμὸν πότμον ἀδάκρυτον
οὐδεὶς φίλων στενάζει.

Str. β′.

I. > ⋮ — ⏑ | ∟ | ⁓ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
⩾ ⋮ ⁓ ⏑ | — ⏑ | — > | ⁓ ⏑ | ∟ | — ∧ ‖
⁓ ⏑ | — ⏑ | — ⩾ | ∟ | ⁓ ⏑ | — ⏑]].

II. > ⋮ — > | — > | ∟ | — ∧ ‖
> ⋮ — > | ⁓ ⏑ | — ⏑ | ∟ ‖ — ⩾ | ⁓ ⏑ | — ⏑ | ∟ | ∟ | — ∧]]

III. > ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | ⏑⏑ ⏑ | — ⏑ ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ ∟ | — ⩾ | — ⏑ | ∟ ‖ ⁓ ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ — ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧]]

I. 6 · 6 · 6

II. 4 · 4
6 = ἐπ.

III. 6 · {4 {4 · {4 {4 · 6

Str. γ′.

⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⩾ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ ∟ | ∟ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧]]

4 · 4 · 4
6 = ἐπ.

Epod.

I. ⏑ ⋮ — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑ | ∟ ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖
— ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ∧]]

II. — ω | — ω | — ω | — ⏑ ‖
— ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
— ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ‖
> ⋮ — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧]]

I. 4 · 4 · 4

II. 4 · 4 · 4 · 4

Ueber die Composition des ganzen Gesanges sei nur so viel bemerkt, dass derselbe mit gleichförmigen Sätzen (Glykoneen) beginnt (Str. α′), dann durch den Wechsel von Sätzen verschiedener Ausdehnung mannigfaltiger wird (Str. β′) und endlich wieder mit gleichförmigen Reihen aufhört (Str. γ′, Epod.).

Die erste Strophe und der Anfang der zweiten ist in logaödischem Takte; dann folgen choreïsche Perioden, die gegen das Ende hin einige choreïsche Dactylen beigemischt enthalten, um etwas mehr Leben in das sonst zu ruhige Mass zu bringen. Dieselbe Erscheinung fanden wir bereits Ant. II.

VI.

Viertes Stasimon (V. 944—987).

σ. α'. Ἔτλα καὶ Δανάας οὐράνιον φῶς
ἀλλάξαι δέμας ἐν χαλκοδέτοις αὐλαῖς·
Κρυπτομένα δ' ἐν τυμβήρει ϑαλάμῳ κατεζεύχϑη·
καίτοι μὲν γενεᾷ τίμιος, ὦ παῖ, παῖ,
καὶ Ζηνὸς ταμιεύεσκε γονὰς χρυσορύτους.
ἀλλ' ἁ μοιριδία τις δύνασις δεινά·
Οὔτ' ἄν νιν ὄλβος οὔτ' Ἄρης, οὐ πύργος, οὐχ ἁλίκτυποι
κελαιναὶ νᾶες ἐκφύγοιεν.

ἀ. α'. Ζεύχϑη δ' ὀξύχολος παῖς ὁ Δρύαντος,
Ἠδωνῶν βασιλεύς, κερτομίοις ὀργαῖς,
Ἐκ Διονύσου πετρώδει κατάφαρκτος ἐν δεσμῷ.
οὕτω τᾶς μανίας δεινὸν ἀποστάζει
ἀνϑηρόν τὸ μένος. κεῖνος ἐπέγνω μανίαις
ψαύων τὸν ϑεὸν ἐν κερτομίοις γλώσσαις.
Παύεσκε μὲν γὰρ ἐνϑέους γυναῖκας εὔιόν τε πῦρ,
φιλαύλους τ' ἠρέϑιζε Μούσας.

σ. β'. Παρὰ δὲ Κυανέων σπιλάδων διδύμας ἁλὸς
ἀκταὶ Βοσπόριαι ἴν' ὁ Θρῃκῶν ἄξενος
Σαλμυδησός, Ἄρης τ' ἀγχίπολις
δισσοῖσι Φινεΐδαις
εἶδεν ἀρατὸν ἕλκος
Ἀραχϑὲν ἐξ ἀγρίας δάμαρτος
ἀλαὸν ἀλαστόροισιν ὀμμάτων κύκλοις
ἄτερϑ' ἐγχέων, ὑφ' αἱματηραῖς
χείρεσσι καὶ κερκίδων ἀκμαῖσιν.

ἀ. β'. Κατὰ δὲ τακόμενοι μέλεοι μελέαν πάϑαν
κλᾶον ματρός, ἔχοντες ἀνύμφευτον γονάν·
Ἁ δὲ σπέρμα μὲν ἀρχαιογόνων
ἄντασ' Ἐρεχϑεϊδᾶν,
τηλεπόροις ἐν ἄντροις .

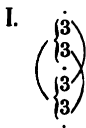
Τράφη θυέλλαισιν ἐν πατρῴαις
Βορεὰς ἅμιππος ὀρθόποδος ὑπὲρ πάγου
θεῶν παῖς· ἀλλὰ κἀπ' ἐκείνᾳ
Μοῖραι μακραίωνες ἔσχον, ὦ παῖ.

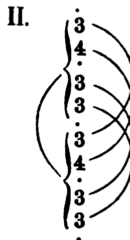
Str. α'.

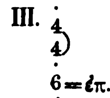
I. — > | –◡ ◡ | ∟, ‖–◡ ◡ | ∟ | — ∧ ‖
— > | –◡ ◡ | ∟, ‖–◡ ◡ | — > | — ∧]]

II. –◡ ◡ | — > | — > ‖–◡ ◡ | — ◡ | — > | — ∧ ‖
— > | –◡ ◡ | ∟, ‖–◡ ◡ | — > | — ∧ ‖
— > | –◡ ◡ | ∟ ‖–◡ ◡ | ∟ | –◡ ◡ | — ∧ ‖
— > | –◡ ◡ | ∟, ‖–◡ ◡ | — > | — ∧]]

III. > ⋮ — ◡ | — ◡ | — ◡ | —, ≥‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
◡ ⋮ ∟ | ∟ | — ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧]]

I. 

II. 

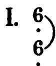
III. 

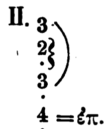
Str. β'.

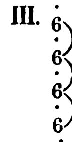
I. ◡ ◡ ◡ | –◡ ◡ | –◡ ◡ | –◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
— > | –◡ ◡ | –◡ ◡ | — > | — ◡ | — ∧]]

II. — ◡ | –◡ ◡ | ∟ ‖–◡ ◡ | — ∧ ‖
> ⋮ — ◡ | –◡ ◡ | — ∧ ‖
–◡ ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧]]

III. ◡ ⋮ — ◡ | ∟ | — ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ ‖
◡ ⋮ ◡ ◡ ◡ | — ◡ | — ◡ | ◡◡◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
◡ ⋮ ∟ | ∟ | — ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ ‖
> ⋮ — ◡ | ∟ | — ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧]]

I. 

II. 

III. 

VII.

Hyporchem (V. 1115—1154).

σ. α'. Πολυώνυμε, Καδμείας νύμφας ἄγαλμα
καὶ Διὸς βαρυβρεμέτα
γένος, κλυτὰν ὃς ἀμφέπεις
Ἰταλίαν, μέδεις τε
παγκοίνοις Ἐλευσινίας
Δηοῦς ἐν κόλποις, Βακχεῦ, Βακχᾶν
Ὁ ματρόπολιν Θήβαν
ναιετῶν παρ' ὑγρῶν
Ἰσμηνοῦ ῥεέθρων, ἀγρίου τ' ἐπὶ σπορᾷ δράκοντος·

ἀ. α'. Σὲ δ' ὑπὲρ διλόφου πέτρας στέροψ ὄπωπε
λιγνύς, ἔνθα Κωρύκιαι
Νύμφαι στίχουσι Βακχίδες,
Κασταλίας τε νᾶμα.
καί σε Νυσαίων ὀρέων
κισσήρεις ὄχθαι χλωρά τ' ἀκτὰ
Πολυστάφυλος πέμπει
ἀβρότων ἐπετῶν
Εὐαζόντων Θηβαΐας ἐπισκοποῦντ' ἀγυιάς·

σ. β'. Τὰν ἐκ πασᾶν τιμᾷς ὑπερτάταν πόλεων
ματρὶ σὺν κεραυνίᾳ·
καὶ νῦν ὡς βιαίας ἔχεται
πάνδαμος πόλις ἐπὶ νόσου
μολεῖν καθαρσίῳ ποδὶ Παρνασίαν ὑπὲρ κλιτὺν
ἢ στονόεντα πορθμόν.

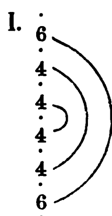
ἀ. β'. Ἰὼ πῦρ πνειόντων χοράγ' ἄστρων, νυχίων
φθεγμάτων ἐπισκόπε,
παῖ Διὸς γένεθλον, προφάνηθ',
ὦναξ σαῖς ἅμα περιπόλοις
Θυίαισιν, αἵ σε μαινόμεναι πάννυχοι χορεύουσι
τὸν ταμίαν Ἴακχον.

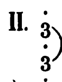
Str. α′.

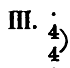
I. ω ⁞ ⏗ ⏑ | — ⏑ | — > | — > | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
— ⏑ | — ⏑ | ⏗ ⏑ | — ∧ ‖
⩾ ⁞ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏗ ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
— ⩾ | — ⏑ | ⏗ ⏑ | — ∧ ‖
> ⁞ ⌞ | ⌞ | — > | — > | ⌞ | — ∧]]

II. ⏑ ⁞ ⏗ ⏑ | — > | — ∧ ‖
— ⏑ | ⏗ ⏑ | — ∧]]

III. — > | — > | ⏗ ⏑ | —, ⏑ ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]]

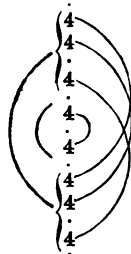






Str. β′.

⩾ ⁞ ⌞ | ⌞ | ⌞ | ⌞ ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⏗ ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⩾ | ⏗ ⏑ | ⏗ ⏑ | — ∧ ‖
— > | ⏗ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁞ — ⏑ | — ⏑ | ⏗ ⏑ | ⌞ ‖ — ⏑ | — ⏑ | — > | — ∧ ‖
⏗ ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]]



Bereits Aj. V ist darauf hingewiesen worden, dass antithetischer Bau der Perioden bei Hyporchemen besonders passend ist, und solche Perioden bilden bei allen Hyporchemen des Sophokles die Hauptsache, eine Erscheinung, die nimmermehr als ein Zufall betrachtet werden darf.

Der genauere Bau der Perioden ist nach § 37 zu bemessen. In Str. α′, Per. I zeigte die genaue Uebereinstimmung von V. 2 und 5, dass die Anordnung eine rein antithetische ist.

In Str. β′ durfte V. 6 nicht als Nachspiel betrachtet werden, da der ganz ähnliche Bau von V. 3 und 4 ihre gegenseitige Responsion zeigte.

VIII.

Die Exodos (V. 1261—1347).

σ. α'. K. Ἰώ·
φρενῶν δυσφρόνων ἁμαρτήματα
στερεὰ θανατόεντ'.
ὦ κτανόντας τε καὶ
θανόντας βλέποντες ἐμφυλίους.
Ὤμοι ἐμῶν ἄνολβα βουλευμάτων.
ἰὼ παῖ, νέος νέῳ ξὺν μόρῳ,
αἰαῖ αἰαῖ,
Ἔθανες, ἀπελύθης,
ἐμαῖς οὐδὲ σαῖσι δυσβουλίαις.

X. Οἴμ' ὡς ἔοικας ὀψὲ τὴν δίκην ἰδεῖν.

σ. β'. K. Οἴμοι,
ἔχω μαθὼν δείλαιος· ἐν δ' ἐμῷ κάρᾳ
θεὸς τότ' ἄρα τότε μέγα βάρος μ' ἔχων
ἔπαισεν, ἐν δ' ἔσεισεν ἀγρίαις ὁδοῖς,
οἴμοι λακπάτητον ἀντρέπων χαράν.
φεῦ φεῦ, ὦ πόνοι βροτῶν δύσπονοι.

E. Ὦ δέσποθ', ὡς ἔχων τε καὶ κεκτημένος,
τὰ μὲν πρὸ χειρῶν τάδε φέρων, τὰ δ' ἐν δόμοις
ἔοικας ἥκειν καὶ τάχ' ὄψεσθαι κακά.
K. τί δ' ἔστιν; ἢ κάκιον αὖ κακῶν ἔτι;
E. γυνὴ τέθνηκε τοῦδε παμμήτωρ νεκροῦ,
δύστηνος, ἄρτι νεοτόμοισι πλήγμασιν.

ἀ. α'. K. Ἰώ,
ἰὼ δυσκάθαρτος Ἅιδου λιμήν,
τί μ' ἄρα τί μ' ὀλέκεις;
ὦ κακάγγελτά μοι
προπέμψας ἄχη, τίνα θροεῖς λόγον;

Αἰαῖ, ὀλωλότ' ἄνδρ' ἐπεξειργάσω.
τί φῄς, ὦ παῖ, τίνα λέγεις μοι νέον,
αἰαῖ αἰαῖ,
· Σφάγιον ἐπ' ὀλέθρῳ
γυναικεῖον ἀμφικεῖσθαι μόρον;

Χ. Ὁρᾶν πάρεστιν· οὐ γὰρ ἐν μυχοῖς ἔτι.

Κ. Οἴμοι, ἀ. β'.
κακὸν τόδ' ἄλλο δεύτερον βλέπω τάλας.
τίς ἄρα, τίς με πότμος ἔτι περιμένει;
ἔχω μὲν ἐν χείρεσσιν ἀρτίως τέκνον,
τάλας, τὸν δ' ἔναντα προσβλέπω νεκρόν.
φεῦ φεῦ μᾶτερ ἀθλία, φεῦ τέκνον.

Str. α'.

⩾ ⁝ –
⏑ ⁝ – – ⏑ | – ⏑ ‖ – – ⏑ | – ∧ ‖
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏗ ‖
– ⏑ – | – ⏑ – ‖
⏑ ⁝ – – ⏑ | – ⏑ ‖ ⏕ – ⏑ | – ∧]]
II. > ⁝ ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ ‖ – – ⏑ | – ∧ ‖
⏑ ⁝ – – ⩾ | ⏕ ⏑ ‖ – – ⏑ | – ∧]]
– – – –
III. ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | – ∧ ‖
⏑ ⁝ – – ⏑ | – ⏑ ‖ – – ⏑ | – ∧]]

I. do do · 2 ba. · 2 pä. · do do

II. · do do · do do ·

III. · do · do · do ·

Str. β'.

– –
trim.
⏑ ⁝ ⏓ ⏓ ⏑ | ⏓ ⏑ ‖ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ | – ∧ ‖
trim.
⩾ ⁝ ⌞ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
> ⁝ – – ⏑ | – ⏑ ‖ – – ⏑ | – ∧]]

do do · 6 · do do

Ē. Ἥδ' ὀξυθήκτῳ βωμία περὶ ξίφει
λύει κελαινὰ βλέφαρα, κωκύσασα μὲν
τοῦ πρὶν θανόντος Μεγαρέως κλεινὸν λάχος,
αὖθις δὲ τοῦδε, λοίσθιον δὲ σοὶ κακὰς
πράξεις ἐφυμνήσασα τῷ παιδοκτόνῳ.

σ. γ'. K. Αἰαῖ αἰαῖ,
ἀνέπταν φόβῳ. τί μ' οὐκ ἀνταίαν
ἔπαισέν τις ἀμφιθήκτῳ ξίφει;
Δείλαιος ἐγὼ ἐγώ,
δειλαίᾳ δὲ συγκέκραμαι δύᾳ.

Ē. Ὡς αἰτίαν γε τῶνδε κἀκείνων ἔχων
πρὸς τῆς θανούσης τῆσδ' ἐπεσκήπτου μόρων.
K̄. ποίῳ δὲ κἀπελύσατ' ἐν φοναῖς τρόπῳ;
Ē. παίσασ' ὑφ' ἧπαρ αὐτόχειρ αὑτήν, ὅπως
παιδὸς τόδ' ᾔσθετ' ὀξυκώκυτον πάθος.

σ. δ'. K̄. Ὤμοι μοι, τάδ' οὐκ ἐπ' ἄλλον βροτῶν
ἐμᾶς ἁρμόσει ποτ' ἐξ αἰτίας.
ἐγὼ γάρ σ' ἐγὼ ἔκανον, ὦ μέλεος,
ἐγώ, φάμ' ἔτυμον, ἰὼ πρόσπολοι,
ἀπάγετέ μ' ὅτι τάχος, ἄγετέ μ' ἐκποδών
τὸν οὐκ ὄντα μᾶλλον ἢ μηδένα.

X̄. Κέρδη παραινεῖς, εἴ τι κέρδος ἐν κακοῖς·
βράχιστα γὰρ κράτιστα τἀν ποσὶν κακά.

ἀ. γ'. K. Ἴτω ἴτω,
φανήτω μόρων ὁ κάλλιστ' ἐμῶν
ἐμοὶ τερμίαν ἄγων ἁμέραν
Ὕπατος· ἴτω ἴτω,
ὅπως μηκέτ' ἦμαρ ἄλλ' εἰσίδω.

X̄. Μέλλοντα ταῦτα. τῶν προκειμένων τι χρὴ
πράσσειν. μέλει γὰρ τῶνδ' ὅτοισι χρὴ μέλειν.
K̄. ἀλλ' ὧν ἐρῶμαι, ταῦτα συγκατηυξάμην.
X̄. μή νυν προσεύχου μηδέν· ὡς πεπρωμένης
οὐκ ἔστι θνητοῖς συμφορᾶς ἀπαλλαγή.

Κ. Ἄγοιτ' ἂν μάταιον ἄνδρ' ἐκποδών, *ἀ. δ'.*
ὅς, ὦ παῖ, σέ τ' οὐχ ἑκὼν κατέκανον,
σέ τ' αὖ τάνδ'. ὤμοι μέλεος, οὐδ' ἔχω
πρὸς πότερον πρότερον ἴδω, πᾷ κλιθῶ.
λέχρια τἀν χεροῖν, τὰ δ' ἐπὶ κρατί μοι
πότμος δυσκόμιστος εἰσήλατο.

Str. γ'.

⏑ — ⏑ —
I. ⏑ ⁝ — — ⏑ | — ⏑ ‖ — — ⏒ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — — ⏑ | — ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧]]
II. > ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — — ⏑ | — ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧]]

I. do do . do do .
II. do . do . do .

Str. δ'.

⏒ ⁝ — — ⏑ | — ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — — ⏑ | — ⏑ ‖ — ⏖ ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — — ⏒ | — ⏑ ‖ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ∧ ‖
⏒ ⁝ ⏖ — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ ‖ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — — ⏑ | — ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧]]

do do . do do . do do . do do . do do . do do .

Str. γ'. Mit genau derselben Periode schliesst Str. α'.

Die Dochmien des ganzen Gesanges zeichnen sich dadurch aus, dass ihnen der regelmässige Einschnitt fehlt; wo er hier also vorkommt, ist er dennoch, als eine zufällige Erscheinung, nicht notirt worden.

Str. α', V. 3 muss wegen der Responsion mit V. 4 als eine katalektische bacchiische Dipodie betrachtet werden; eine solche Geltung ist gar nicht so selten.

Str. β', V. 5 durfte nicht als ein Dochmius mit folgender choreïscher Tripodie betrachtet werden:

⪆ ⁝ — — ◡ | —, ◡ ‖ — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖

Ein solcher Vers wäre vollkommen unrhythmisch. Eben so verkehrt wäre es aber, als zwei Dochmien zu messen, deren zweiter dann eine unerhörte Form hätte.

⪆ ⁝ — — ◡ | — ◡ ‖ ‿◡ — ◡ | — ∧ ‖

Vgl. Eurh. § 18, 5. Wir haben es vielmehr nur mit einem mehr melischen Trimeter zu thun, wie Aj. III, β', p. 2:

⪆ ⁝ — ◡ | ⊔ | — ◡ | — ⪆ | — ◡ | — ∧ ‖.

Wahrscheinlich wurden auch diese Trimeter nicht gesungen.

Schulbücher

aus dem

Verlage von F. C. W. Vogel in Leipzig.

Bagge, Oskar, Die Lehre vom Reich Gottes oder Neuer Katechismus in zwölf Hauptstücken. 8. 1869. 12 Ngr.

— — Ausgabe ohne Vorwort für Schüler. 10 Ngr.

Bartsch, Karl, Chrestomathie de l'ancien français (VIII—XVe Siècles). Accompagné d'une grammaire et d'un glossaire. 4. 1866. 3 Thlr.

Bröder, Chr. G., Kleine lateinische Grammatik mit Wörterbuch. Einunddreißigste Auflage. gr. 8. 1866. 17½ Ngr.

Brückner, G., Hebräisches Lesebuch für Anfänger und Geübtere. Wichtige Kapitel des A. T. Mit einem gramm. Cursus und Glossarium. 3. Auflage. gr. 8. 1863. 22½ Ngr.

Burkhardt, Dr. C. A. H. in Weimar, Dr. Martin Luther's Briefwechsel. Mit vielen unbekannten Briefen und unter vorzüglicher Berücksichtigung der de Wette'schen Ausgabe. gr. 8. 1866. 3 Thlr.

Ciceronis epistolae selectae, ac temporum ordine dispositae. In usum scholarum edidit Aug. Matthiae. Quartum edid., textum ex Orellii recens. const. notis auxit F. H. Müller. gr. 8. 1 Thlr. 10 Ngr.

Diez, Ph. in Marburg, Wörterbuch zu Dr. Martin Luther's Deutschen Schriften. Erste und zweite Lieferung. 4. 1868. à 1 Thlr.

Erdmann, Joh. Ed., Grundriss der Psychologie. Für Vorlesungen. Vierte verbesserte Auflage. gr. 8. 1862. 16 Ngr.

Gesenius, W., Hebr. und chald. Handwörterbuch über das A. T. Siebente Auflage, besorgt von Fr. Dietrich. Lex.-8. 1868. 4 Thlr. 7½ Ngr.

— — Hebräische Grammatik. Neu bearb. und herausg. von E. Roediger. Zwanzigste Auflage. gr. 8. 1866. 28 Ngr.

Gesenius, W., Paradigmen der hebräischen Sprache. gr. 8. 1862. 2½ Ngr.

— — Lexicon manuale hebraicum et chald. in Vet. Test. libros. Post editionem germanicam tertiam latine elaboravit multisque modis retractavit. et auxit. Editio II ab auctore ipso adornata atque ab A. Th. Hoffmanno recognita. gr. 8. 1847. 4 Thlr. 24 Ngr.

— — Hebräisches Lesebuch. Neu bearb. und herausg. von A. Heiligstedt. Zehnte Auflage. gr. 8. 1865. 20 Ngr.

— — Novus thesaurus philol. crit. ling. hebraeae et chald V. T. 3 ti. cpl. 4. Herabg. Preis: 8 Thlr

Hager, Dr. A., Hebräisches Vocabularium für Primaner und Secundaner der Gymnasien sowie für Theologie Studirende kl. 8. 1865. 8 Ngr.

Hahn, A., Lehrbuch des christlichen Glaubens. 2 Bde. Zweite Auflage. gr. 8. 3 Thlr. 7½ Ngr.

Justi, Ferd., Handbuch der Zendsprache. Altbactrisches Wörterbuch. Grammatik. Chrestomathie. gr. 4. 1864. 7 Thlr.

Koberstein, A. (in Schulpforta), Grundriß der Geschichte der deutschen Nationalliteratur. Vierte Auflage. 3 Bde. gr. 8. 1866. 10 Thlr.

Matthiae, Aug., Ausführliche griechische Grammatik. 3 Theile. Dritte Auflage. gr. 8. 1 Thlr.

Passow, Fr., Handwörterbuch der griechischen Sprache. 2 Bände. Fünfte Auflage. h. 4. 6 Thlr. 20 Ngr.

Schmieder, H. E., Evangelisches Lehrbuch für Schüler der oberen Klassen auf Gelehrtenschulen. 3 Theile. Dritte Auflage. gr. 8. 1 Thlr. 12½ Ngr.

Scholz, Hermann (in Gütersloh). Abriss der hebraeischen Laut- und Formenlehre im Anschluss an Gesenius-Roediger's Grammatik, für den Elementarunterricht auf Gymnasien. gr. 8. 1867. 6 Ngr.

de Wette, W. M. L., Lehrbuch der hebr.-jüd. Archäologie. Vierte Auflage. gr. 8. 1864. 2 Thlr. 7½ Ngr.

Winer, G. B., Grammatik des neutestamentlichen Sprachidioms. Siebente Auflage, besorgt von Dr. G. Lünemann. gr. 8. 1867. 2 Thlr. 7½ Ngr.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

